

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉFLEXION SUR LA DOULEUR DU MANQUE DANS *MANQUE* ET *4.48*
PSYCHOSE DE SARAH KANE, SUIVI DU TEXTE DRAMATIQUE *VIGILE*.

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

PAMÉLA VALLÉE

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Normand Lacroix qui a autorisé la reproduction de ses toiles dans ce mémoire, à Marielle Chamberland pour ses lectures et ses conseils, à Stéphane Séguin, témoin des méandres de mes recherches, et Marie-Lyne Rousse pour son appui.

J'aimerais souligner avec beaucoup de reconnaissance le soutien indéfectible de Raymonde Painchaud, Lucie Barrette et Anne Le Sauteur. Leur présence chaleureuse et amicale m'a permis d'enrichir grandement ma démarche et de me sentir accompagnée tout au long du projet.

Merci à Renée Charron pour sa fidèle écoute, sa grande disponibilité et sa capacité à faire apparaître la lumière dans les recoins les plus sombres.

Merci à Michel Laporte, mon premier directeur, qui a su déceler le désir que j'avais de me frotter à la création dramatique. J'osais à peine formuler ce désir que lui, l'a entendu et encouragé. Michel Laporte a privilégié l'esprit de découverte et a fait en sorte que cette maîtrise soit pour moi un véritable ressourcement, tel que je le voulais.

Je souhaite exprimer ma plus sincère gratitude à ma directrice Marie-Christine Lesage pour sa grande compétence, son professionnalisme et son humanité. Sans sa bienveillance et sa générosité, cette maîtrise serait demeurée inachevée. Par son écoute et sa volonté de saisir ce qui se trame dans l'inarticulé, le maladroit et l'informe, elle a permis qu'advienne l'impensé. Elle est pour moi un modèle de pédagogue et une femme de talent qui sait allier rigueur et sensibilité. Merci de tout cœur.

Merci à Laurence Boutin-Laperrière pour sa présence lumineuse dans ma vie.

Ma reconnaissance infinie à Pierre Laperrière pour son soutien quotidien, fait de mille gestes d'amour. Ses encouragements et sa patience m'ont permis de concrétiser ce projet. Merci pour les discussions stimulantes et toute la tendresse. Notre vie à deux est une aventure passionnante, sans cesse renouvelée. « *Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre...* »

AVANT-PROPOS

Lorsque cette recherche a été abordée, j'avais le projet de me pencher sur une problématique liée à l'enseignement de l'art dramatique au secondaire. En enseignante modèle que je m'efforçais d'être, il fallait que les premiers bénéficiaires de cette démarche soient mes élèves. Par la suite, je me suis intéressée à la création dramatique en mettant de côté la dimension didactique. J'éprouvais le besoin de me perfectionner, de mieux connaître les nouvelles formes dramaturgiques. C'est à ce moment que j'ai dû m'initier à quelques notions de philosophie. Le projet d'étude d'un texte dramatique d'un point de vue phénoménologique est alors apparu. Au final, me voilà au terme de cette aventure avec un mémoire création. Que de détours et de tâtonnements...

La démarche inhérente à la maîtrise m'a permis de prendre du temps pour apprendre, expérimenter, réfléchir. Si j'ai d'abord voulu enrichir mes compétences professionnelles d'enseignante, j'y ai trouvé plus. Tout ce processus m'a donné la possibilité de reprendre contact avec ma créativité et de me positionner sur le plan social et personnel, à ce moment de la mi-temps de la vie. Les nombreuses explorations et les changements de direction ont fait en sorte que j'en vienne à trouver une posture qui m'apparaissait juste, en harmonie avec mes convictions profondes. De plus, la lenteur du cheminement a rendu possible la mise à jour de facettes inconnues de ma personnalité. Pour toutes ces raisons, ce projet de maîtrise a été extrêmement enrichissant. Il représente un cadeau précieux que je me suis offert.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
SOURCES THÉORIQUES ET PRÉSENTATION DE SARAH KANE	6
1.1 Dramaturgies en mutation	6
1.1.1 De l'action à la réflexion	7
1.1.2 Pulsion rhapsodique ou présence de l'auteur dans le texte	8
1.1.3 Énonciateurs incertains	9
1.1.4 Choralité	10
1.1.5 «Dialogue narratif, dialogue didascalique»	11
1.1.6 Passion des corps	12
1.1.7 Horreur et abjection	13
1.1.8 Dissolution des corps et théâtre des voix	15
1.2 L'événement kanien	16
1.2.1 Une recherche de présentification	20
CHAPITRE II	
DIALOGUE AVEC SARAH KANE	23
2.1 <i>Manque</i>	24
2.2 <i>4.48 Psychose</i>	34
2.3 Correspondances entre <i>Vigile</i> et les pièces de Sarah Kane	42
CHAPITRE III	
AUTOPOÏÉTIQUE DE <i>VIGILE</i>	45
3.1 L'autoethnographie comme méthodologie de recherche création	45
3.2 Le thème du manque dans <i>Vigile</i>	47

3.3	Le ressenti du manque comme contexte de création	49
3.4	Étapes de création	52
3.5	Travail sur les voix	65
3.6	Devenir scénique de <i>Vigile</i>	69
3.7	Se fixer un point d'arrivée	71
CONCLUSION		73
VIGILE		77
ANNEXE A		
LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 1, DÉCEMBRE 2012		98
ANNEXE B		
LETTRES DE LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 2, AOÛT 2013		102
ANNEXE C		
LETTRES DE LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 12, AOÛT 2013		104
ANNEXE D		
LETTRES DE LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 9, AOÛT 2013		106
BIBLIOGRAPHIE		110

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Photographie de Montréal est	53
3.2 Tableau de Normand Lacroix	53
3.3 Tableau de Normand Lacroix	57

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Étapes d'écriture de <i>Vigile</i>	59

RÉSUMÉ

Cette recherche création porte sur l'exploration d'une forme d'écriture qui tente d'incarner la douleur du manque. Le questionnement qui sous-tend la recherche est le suivant : lorsque le geste de création colle aux sensations de douleur et de manque, quelle forme l'écriture théâtrale prend-elle? Plus précisément, un théâtre des voix est-il une forme privilégiée pour transposer une telle poétique? La création s'est effectuée en plusieurs étapes d'écriture autour du personnage d'une jeune femme en rupture avec son milieu familial. Le processus d'écriture vécu s'apparente au dépouillement, couche par couche, d'un oignon, chaque pelure constituant une différente version du texte dramatique. La version la plus récente délaisse un nombre important de repères spatio-temporels et d'éléments de récit au profit d'un théâtre centré sur les voix. La volonté était d'aller au plus près des émotions et des sensations de douleur physique et psychologique en lien avec le sentiment de manque, de vide, d'absence. Pour y arriver, il a été nécessaire de dépasser certaines frontières et d'explorer des terres inconnues. Au cours de la démarche créative, les textes de Sarah Kane sont entrés en résonnance avec notre travail. D'une part, le théâtre de Kane ausculte les thèmes de la douleur et du manque. D'autre part, l'ensemble de ses pièces s'apparente à un processus de dissolution des corps qui fait place à une dramaturgie centrée sur la voix. Dans son parcours, Sarah Kane s'affranchit des règles liées à la forme dramatique conventionnelle. Les pièces *Manque* et *4.48 Psychose* sont représentatives d'un théâtre des voix où la parole traverse des corps souffrants, corps-lieu de l'expérience du manque fondateur. Tel que le mentionnent plusieurs chercheurs comme Angel-Perez, Le Pors, Poulain et Sarrazac, le corps que l'on dit absent, dissous ou en voie d'anéantissement, se retrouve essentialisé dans une dramaturgie centrée sur les voix. Lorsque les corps souffrants, meurtris, mutilés et violentés deviennent source de sensations insupportables, cet insupportable amène une coupure, voire un effacement des corps. Pour cette raison, un théâtre des voix semble être une forme particulièrement intéressante pour transposer la douleur du manque. Paradoxalement, le fait de donner une voie d'expression à la douleur et au manque interrompt l'isolement, relie aux autres, générant ainsi une expérience de contact qui va à l'encontre du manque. En ce sens, une dramaturgie de la douleur et du manque pourrait bien être un théâtre porteur d'espoir, une voie de résistance au désenchantement.

MOTS-CLÉS : dramaturgie, théâtre des voix, douleur, abjection, manque, Sarah Kane.

INTRODUCTION

Plusieurs textes dramatiques contemporains donnent à voir un paysage dévasté, souvent empreint d'horreur et de violence. Des univers de cruauté, représentés de façon exemplaire dans le théâtre anglais actuel, génèrent l'abjection. Depuis les années soixante, Edward Bond, Howard Barker, le mouvement du New Brutalism et le In-Yer-Face-Theatre ont provoqué le spectateur et amené la représentation aux limites du représentable. Ce théâtre témoigne assurément d'un profond désenchantement à la suite de la perte des idéaux d'émancipation et de justice qu'ont entraînée les deux grandes guerres. Mais si ces dramaturgies réfléchissent le monde d'aujourd'hui avec tant d'acuité, c'est qu'elles font résonner de façon tout à fait nouvelle l'expérience intime du vide, du manque et de la perte de sens qui va de pair avec ces univers désolés. Sarah Kane, auteure des deux pièces choisies pour cet essai, n'a pas hésité à mettre en scène torture, mutilation, viol et cannibalisme. Dans ses premières œuvres, des actes barbares enlèvent toute dignité à l'humain. On n'a qu'à penser à la sodomie que le soldat fait subir à Ian dans *Anéantis* ou aux mains coupées de Carl dans *Purifiés*. Abomination, perversion, monstruosité, misère, avilissement, souillure, honte et dégoût envahissent personnages et spectateurs. L'horreur côtoie alors l'abjection, donne corps à l'angoisse, révélant ainsi une face obscure de l'humain. Cette face cachée, immonde, lieu de souffrance et de peur, demeure cependant mystérieuse. Cette dimension difficilement recevable de l'expérience humaine, qui s'incarne avec force sur les scènes contemporaines, appelle à la réflexion.

Dans cette recherche création, nous interrogeons le lien entre horreur, abjection et douleur du manque. Ce mémoire a mené à la découverte d'un lien étroit entre ces trois états émotionnels. Nous croyons qu'à l'aide de formes dramatiques novatrices, Sarah Kane a réussi à exprimer une perception aiguë d'une forme de manque ressenti par plusieurs de nos contemporains. La question du manque est donc au centre de notre réflexion. Elle a d'abord inspiré la démarche d'écriture du texte dramatique *Vigile* puis guidé le choix des pièces de Kane. Tout au long du processus de création de *Vigile*, de même que pendant l'étude de *Manque* et de

4.48 *Psychose*, nous avons questionné la relation entre l'expression de la douleur du manque et la poétique.

Sarah Kane a mis en scène l'horreur et l'abjection dans ses premières pièces pour en arriver à un théâtre centré sur les voix, où la cruauté est surtout évoquée par la parole. Chez Kane, l'intensification de l'horrible et de l'abject semble avoir eu pour effet d'atomiser les corps, de les fragmenter, de les disséminer dans les voix. Ses deux derniers textes font place à un théâtre des voix qui reflète des restes de corps subissant l'intolérable. La question qui a motivé notre réflexion est la suivante : un théâtre des voix est-il une forme privilégiée pour transposer la douleur du manque? D'autres interrogations ont guidé notre travail. Quelle lecture faire de ces pièces où violence et instinct de mort semblent tout emporter? Quelle recherche de sens s'inscrit dans cette dramaturgie? L'horrible et l'abject mènent-ils au seul désenchantement, voire au cynisme?

Pour certains, des voies aussi sombres ont le mérite d'exprimer avec brio la conscience du vide incommensurable ressenti par l'individu du XXI^e siècle. Si, tel que le mentionne Julia Kristeva, « [...] l'abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être » (1980, p. 13), une dramaturgie de la dévastation pourrait s'avérer être, d'abord et avant tout, une poétique de la douleur du manque. Kristeva ajoute que ce qui rend abject n'est pas l'absence de propriété ou de santé, mais la désorganisation de l'ordre établi, la transgression des limites. L'ambigu, le mixte et le non délimité précipitent dans le dégoût et la répulsion. L'horreur et l'abjection seraient donc les symptômes d'une perturbation de l'identité, d'un système en faillite, qui place l'individu face à une perte de sens. Dans cette perspective, une poétique de la douleur du manque exprime avec beaucoup de justesse le malaise contemporain.

Notre démarche de création a été inspirée par un besoin d'expression d'un sentiment de manque, de privation. Il y avait d'abord cette notion de souffrance qui ne sait trop à quel objet s'accrocher. Comment exprimer une douleur qui ne

se rattache pas à un événement, un geste ou une parole dont on a souvenir, mais plutôt à un manque de présence? Comment transposer dans une forme dramatique une honte, un dégoût viscéral et incessant? Comment parler de l'absence alors que l'absence laisse sans voix, ne créant aucune habitude de dialogue avec l'autre? L'absence étant informe, comment lui donner corps en ne trafiquant pas sa nature profonde? À partir des images générées par l'impulsion de création, nous avons cherché une forme adéquate pour transposer l'expérience vécue. Notre objectif était de poser un geste créateur à partir d'un lieu interne où prédominent des sensations physiques et psychologiques liées à la douleur du manque. Le défi était de demeurer au cœur de ces sensations tout au long du processus.

À plusieurs reprises, nous avons eu l'impression de nous éloigner du propos. Plusieurs ébauches de pièces centrées sur l'action dramatique ne réussissaient pas à rendre l'émotion. Le souci de cohérence dans la construction de la trame narrative altérait l'intensité de l'expérience qui cherchait à se transmettre. À une certaine étape du travail, nous avons tenté sans succès de marier réalisme et onirisme. Lorsque nous tentions d'obéir à certaines règles sur lesquelles repose la dramaturgie conventionnelle, telle la construction psychologique du personnage, le texte sonnait faux. Il nous semblait artificiel de définir la personnalité de chacun des personnages, de les imaginer avec des qualités et des défauts, des particularités physiques, un niveau de langage spécifique, etc. Nous avons l'impression de les emprisonner dans un carcan et d'entraver la démarche créative. Nous en sommes venus à accorder une liberté complète à l'écriture qui a finalement trouvé une forme qui s'est imposée d'elle-même. Le processus d'écriture fait penser au dépouillement, couche par couche, d'un oignon. Chaque pelure ou chaque étape d'écriture, constituant une des versions du texte. Ce dépouillement a conduit à la conquête d'une grande liberté par rapport à la forme dramatique. La version la plus récente délaisse un nombre important de repères spatio-temporels et d'éléments de récit au profit d'une superposition de voix. Ces voix sont à la fois réminiscences et flash-back, elles sont à la fois la voix de la

filles et les voix de ceux qui l'ont entourée. Il y a confusion entre le dedans et le dehors, porosité, disparition des limites.

La méthodologie de recherche création adoptée est une approche autopoïétique, inspirée des écrits de Monik Bruneau et de Sarah Wall. La volonté était de mettre à jour les enjeux poétiques de *Vigile*. Pour analyser le chemin emprunté, retracer le parcours d'un processus de création qui a mené au dépouillement de la forme dramatique, nous avons mis à contribution des éléments autobiographiques. Ce retour réflexif s'est effectué en analysant les étapes du processus d'écriture et en scrutant les écrits sur la création et autour de la création. Il s'agit d'un récit de type autoethnographique dont l'écriture a dévoilé a posteriori des aspects insoupçonnés de la démarche.

C'est pendant l'écriture de *Vigile* que les deux dernières pièces de Sarah Kane sont entrées en résonance avec notre recherche création. Le dialogue avec l'œuvre de Kane a grandement nourri le processus créateur. La lecture de ces textes invite à pénétrer des bouleversements émotionnels si importants qu'ils modifient l'être dans sa structure profonde. Ce théâtre, bien qu'il soit empreint de désespoir, ne paraît jamais cynique ou désenchanté parce qu'il évoque toujours une lumière qui jaillit des ténèbres. L'étude des dernières pièces de Kane nous porte à croire que l'expression de la douleur du manque crée un paradoxe. Le fait de matérialiser le manque n'amoindrit-il pas l'isolement qui en découle? Une dramaturgie empreinte de douleur et de désolation serait-elle justement le remède, l'antidote à la désolation même? Est-il juste d'affirmer que le théâtre de Kane résiste au désenchantement?

Afin de réfléchir à ces questions, nous avons fait appel à des théoriciens de l'esthétique et de la poétique du drame contemporain. Des textes d'Elisabeth Angel-Perez, Sandrine Le Pors, Alexandra Poulain, Jean-Pierre Sarrazac, Graham Saunders et Vincent Rafis sont mis à contribution. Ces chercheurs mettent en lumière les formes de la parole empruntées par les nouvelles écritures, d'où émerge avec force un théâtre des voix. Les études d'Angel-Perez sur l'esthétique

du nouveau théâtre anglais de même que sa réflexion sur le théâtre des voix nourrissent particulièrement notre réflexion. Angel-Perez appuie en partie sa théorie sur la pensée de Julia Kristeva. De même, nous avons emprunté à Kristeva des éléments d'analyse de l'abjection.

Le premier chapitre présente des éléments essentiels de la dramaturgie contemporaine. Cette tentative de synthèse de la poétique moderne nous a permis de mieux situer les pièces de Sarah Kane au sein des pratiques actuelles en plus de marquer un arrimage entre des points de vue théoriques et notre démarche en écriture. Suivra une présentation de l'auteure. Le second chapitre est une étude des pièces *Manque* et *4.48 Psychose*. L'approche privilégiée a été une lecture sensible des œuvres afin de voir comment elles entraînent en résonance avec notre recherche en écriture. Le dernier chapitre rendra compte des étapes de la création de *Vigile*. Nous reviendrons sur la démarche d'écriture en identifiant les moments charnières où la forme de la parole s'est modifiée. Il nous importe d'établir des liens entre le geste créateur et les formes qui se sont imposées à différents moments du parcours. Puisque la fin du deuxième chapitre ainsi que le troisième chapitre procèdent du récit de type autoethnographique, il nous paraît plus juste de parler à la première personne dans ces parties. Il y aura donc passage de la forme impersonnelle à l'usage du *je* pour la section *Correspondances entre Vigile et les pièces de Sarah Kane* et le chapitre sur l'autopoïétique.

CHAPITRE I

SOURCES THÉORIQUES ET PRÉSENTATION DE SARAH KANE

Ce chapitre présente les notions théoriques sur lesquelles s'appuie notre analyse des pièces *Manque* et *4.48 Psychose*. Les auteurs convoqués, théoriciens de l'esthétique et de la poétique du drame contemporain, s'emploient à décoder de nouveaux réseaux de significations dans les écritures actuelles. C'est dans l'éclairage de leur pensée que nous tentons de formuler la nôtre. Voici donc, dans un premier temps, les fondements qui soutiennent notre réflexion. Suivra une présentation de Sarah Kane. Nous détaillerons quelques traits caractéristiques de son théâtre pour ensuite faire l'analyse de ses deux dernières pièces, au chapitre suivant.

1.1 Dramaturgies en mutation

Dans la foulée de la parution de l'ouvrage *Le Théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann en 1999, nombre d'auteurs ont analysé les crises du drame et du personnage. Entre tous, Jean-Pierre Sarrazac a largement contribué à l'étude des modalités du drame moderne. Il a défendu l'idée que les transformations profondes qui ont affecté les pratiques dramaturgiques au cours du dernier siècle sont porteuses d'une vision nouvelle et sont un gage d'une plus grande liberté artistique. Sarrazac répertorie et examine les procédés d'écriture qui caractérisent les nouvelles dramaturgies. Il affirme que ces procédés ont pour effet de *dédramatiser* ou *redramatiser* le drame classique, sous le mode de la fragmentation. Dans la même lignée, *Les nouveaux territoires du dialogue*, publication dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, propose une étude des différentes formes dialoguées contemporaines. Dans ce livre, différents collaborateurs font valoir les changements de paradigmes qui régissent dorénavant le dialogue, modifiant ainsi plusieurs aspects de la dramaturgie. À l'instar de Sarrazac,

Elisabeth Angel-Perez plaide en faveur de l'émergence de nouveaux réseaux de sens dans les écritures actuelles. Elle met en lumière les qualités innovantes des formes contemporaines, auxquelles elle confère la qualité de raviver un humanisme malmené par les atrocités d'Auschwitz.

L'importance accordée à la présence des voix ainsi que les traitements nouveaux qui leur sont réservés dans les textes contemporains renouvellent le concept même de personnage. Ce sujet est abordé dans sa dimension poétique par Sandrine Le Pors dans *Le théâtre des voix*. Nous aurons recours à ses analyses qui situent *Manque* et *4.48 Psychose* dans une esthétique du théâtre des voix. De la pensée de Julia Kristeva, nous retenons son approche de l'abjection. Elle met à jour des liens importants entre horreur, dégoût et conscience du manque. Ces trois éléments sont sans contredit au cœur de l'œuvre de Kane. Ils sont, à notre avis, constitutifs d'une poétique de la douleur du manque. Enfin, pour nous permettre de mieux comprendre les textes de Sarah Kane, nous puiserons dans les analyses de Graham Saunders et Vincent Rafis. Nous allons maintenant détailler les notions théoriques qui forment la toile de fond sur laquelle se déroule notre analyse des pièces choisies.

1.1.1 *De l'action à la réflexion*

Selon Sarrazac il n'y a pas mort du drame, mais naissance de nouvelles formes. Le drame moderne procède par rétrospection, anticipation et optation (montrer non seulement ce qui est, mais ce qui *pourrait* être) et opère par répétition, variation et interruption. (2012, pp. 42-64) Un des traits remarquables de nombreux textes contemporains est le glissement d'une dramaturgie centrée sur le développement d'une action à une dramaturgie où les personnages s'interrogent et réfléchissent aux événements qui se sont déjà produits. En effet, il est maintenant courant d'assister à des représentations théâtrales où il n'y a pas d'intrigue, mais plutôt une discussion (ou un soliloque) sur une situation vécue antérieurement. Parfois, le drame est en train de se produire sous nos yeux et les spectateurs sont entraînés dans le présent de cet événement qui se

creuse et se dévoile dans toute sa complexité, apparemment grâce à la présence d'un interlocuteur, en l'occurrence le public. Très souvent, les pièces donnent à connaître *la fin de l'histoire* dès les premières répliques. La représentation ou le texte consiste alors en une discussion, une analyse, une dissection des événements advenus.

L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un retour – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue. (Sarrazac, 2005, p. 12)

1.1.2 *Pulsion rhapsodique ou présence de l'auteur dans le texte*

Dans son étude du drame contemporain, Sarrazac développe le concept de sujet ou pulsion rhapsodique pour désigner la présence perceptible de l'auteur dans les nouvelles dramaturgies. Au creux des dialogues, une présence nouvelle se fait remarquer. Alors que l'auteur était auparavant volontairement absent des textes, il trouve maintenant toutes sortes de façons de faire sa place parmi les personnages. Cette présence fait écho au personnage contemporain qui « tend [...] à devenir un personnage témoin de lui-même et de l'action dans laquelle il est pris. » (2005, p. 14) Décrivant l'émergence de cette figure nouvelle qui agit comme médiateur entre la scène et la salle, Sarrazac parle de sujet rhapsodique.

L'auteur étant présent dans son œuvre, sous les espèces du sujet rhapsodique, il s'opère une véritable reconfiguration du dialogue dramatique : le dialogue n'est plus ce dialogue latéral confiné sur la scène entre les personnages; il s'élargit considérablement tout en devenant hétérogène et multidimensionnel – Bakhtine dirait qu'il se *dialogise*. (2005, p. 14)

Sarrazac explique que la conception aristotélo-hégélienne de la forme dramatique a longtemps fait en sorte que le dialogue de théâtre soit demeuré non dialogique. Le dialogue dramatique classique reflète la voix de l'auteur qui exprime le même discours au travers tous les personnages. Sarrazac cite Bakhtine :

[...] Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel; au contraire, pour être vraiment dramatiques, elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. (2005, p. 11)

A contrario, lorsque l'auteur se donne la liberté de faire entendre sa voix d'une façon plus manifeste, les discours peuvent aisément se multiplier, se confronter ou se compléter au sein d'une même œuvre. Ce caractère multidimensionnel, apprécié par Bakhtine dans les romans de Dostoïevski, a envahi les textes dramatiques contemporains. Le fait que l'auteur cesse de se cacher derrière ses personnages amène une multiplicité de points de vue, enrichit le discours. L'écriture dialogique favorise la juxtaposition de regards différents. Par exemple, l'écriture de Heiner Müller, en modifiant et commentant un texte initial dans une pluralité de points de vue, superpose des strates de significations. Elle est, par le fait même, polyphonique ou dialogique. Les pièces que nous analyserons présentent sans conteste ce caractère polyphonique.

1.1.3 *Énonciateurs incertains*

Dans un contexte où l'action n'est plus l'unique moteur du drame, le statut de la parole se modifie. Julie Sermon dénote plusieurs tendances de l'écriture contemporaine en cette matière. Une des tendances observées est la situation où les auteurs « se passent d'identités fictives repérables, pour ne plus se consacrer qu'aux enjeux du dire et de la voix [...] » (2005, p. 32) Dans cette situation, la notion même de dialogue est évacuée.

[...] les auteurs ne proposent alors qu'un tissu de voix tour à tour juxtaposées, syncopées, entremêlées, qui procèdent essentiellement par déclinaisons, reprises et variations. Ce modèle privilégie la dimension musicale et rythmique de la parole, et aboutit le plus souvent à une forme de choralité [...] (Sermon, 2005, p. 33)

Dans *4.48 Psychose*, Sarah Kane fait exister des voix multiples traversant un ou des personnages incertains, énonciateurs à peine esquissés, aux contours flous. L'auteure ne spécifie pas si le texte est destiné à une ou plusieurs voix. Dans *4.48 Psychose*, ce qui est à dire traverse les corps. C'est la parole qui donne une existence à ceux qui la prononcent et non l'inverse. Dans cette situation, la parole est autonome, les énoncés « [...] se déploient selon leur propre logique, inventent leurs propres dramaturgies. » (Sermon, 2005, p. 32) Faisant référence aux dernières pièces de Kane, Sandrine Le Pors et Marie-Christine Lesage soulignent le caractère dialogique de cette écriture. « Dans un texte parcouru par l'absence ou par la perte, les voix sont parfois traversées d'autres voix, antérieures ou postérieures à ceux qui les profèrent. » (2005, pp. 167-168)

1.1.4 Choralité

Le principe de choralité est certes un élément incontournable des nouvelles dramaturgies. Ce principe est large, car il embrasse des dimensions esthétiques, historiques et philosophiques. Il met bien sûr en jeu la question du communautaire. « [...] la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme de l'unisson. » (Mégevand, 2005, p. 36) Sarrazac affirme que dans les dramaturgies modernes, une cohésion d'ensemble est pratiquement impossible. La choralité est un chœur dispersé, discordant. (2012, p. 202)

D'une part, la choralité reflète la perte de l'existence d'une communauté au profit d'une pluralité de voix. Il n'y a plus *une*, mais *des* communautés. Mégevand suggère que la perte des utopies et des idéologies pourrait être une des raisons de l'impossible présence du chœur classique sur les scènes occidentales. D'autre part, dans son aspect poétique, la choralité a plusieurs fonctions. Un de ses rôles est la production de différents effets sur la temporalité dramatique. « [La choralité], retardant le déroulement du dialogue comme véhicule de l'action, [...] impose une modalité temporelle d'un type plutôt suspensif [...] » (2005, p. 38)

Cette suspension ou dilatation temporelle convient très bien au drame moderne. Mégevand ajoute que la choralité amène des formes ouvertes : démultiplication et disparition de la triade exposition-conflit-dénouement. Pour lui, elle est indissociable de l'esthétique de la fragmentation. La choralité permet également la création d'architectures rythmiques où les mots sont considérés comme matériaux sonores. L'auteur peut alors jouer avec les accentuations, les silences, les répétitions pour faire entendre le discours sur un plan plus sensoriel.

1.1.5 *Dialogue narratif, dialogue didascalique*

Pour rendre compte de l'hybridation du texte théâtral, Joseph Danan remonte aux débuts de la romanisation du théâtre. Il explique comment s'est d'abord effectuée l'apparition de dialogues narratifs, qu'il qualifie également de dialogues *didascaliques*.

Le drame entreprend de concurrencer le roman en avançant sur un terrain composite où le dialogue s'affaiblit, où narration et description tentent de se frayer des voies singulières, qui se souviennent du roman, mais cherchent à affirmer leur théâtralité. C'est, tout naturellement, la didascalie qui leur ouvre d'abord un espace, qui se révélera, proprement, sans limites. (2005, p. 41)

De longues descriptions de lieux ou d'actions se remarquent en effet depuis plus d'un siècle dans plusieurs textes, que ce soit chez Ibsen ou Ionesco. Les didascalies se sont peu à peu personnalisées pour donner un espace romanesque à l'auteur, jusqu'à ce que la traditionnelle séparation entre dialogues et didascalies se brouille complètement. On assiste maintenant à un métissage du dialogue qui mêle narration, description et échange conventionnel. Il devient difficile de discerner, dans certaines pièces, si les didascalies s'invitent dans le dialogue ou si c'est l'inverse. Danan parle d'interpénétration, d'imbrication serrée qui offre au texte une mobilité de l'espace, du temps et des points de vue. Cette mobilité a pour effet d'ouvrir la forme dramatique.

Il ne s'agit plus ici de récits ou de fragments de récits localisables et introduits comme tels, mais de dialogues contaminés par le récit ou la description (voire la didascalie), de dialogues « mutants », hybridation complexe de dialogue traditionnel, de monologue intérieur et de description qu'on pourrait rapprocher du commentaire radiophonique. (Danan, 2005, pp. 44-45)

Il en est ainsi dans *Manque* et *4.48 Psychose* où le texte oscille entre narration, description, monologues, dialogues, échos lointains de textes poétiques ou de fragments bibliques.

1.1.6 *Passions des corps*

*belle douleur
qui dit que j'existe*

Sarah Kane

C'est dorénavant dans le lieu du corps abîmé, souffrant ou torturé qu'une rencontre renouvelée avec soi et l'autre s'effectue. Que ce soit dans les textes ou les mises en scène, le corps, lieu de souffrance et de désir, est au centre des pratiques contemporaines. Selon Hans-Thies Lehmann, « [le] processus dramatique se déroulait *entre* les corps, le processus postdramatique se joue *sur* les corps » (2002, p. 264). Alexandra Poulain a rassemblé des textes qui portent sur ce sujet sous le titre *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Les auteurs de ce recueil s'intéressent à la monstration des corps souffrants, auxquels on attribue des caractéristiques de l'ordre de la passion christique. « Le corps souffrant est le lieu de l'humain, celui où l'humain se découvre avoir inéluctablement partie liée à ces deux impensables que sont le mal et la mort. Il est aussi le lieu d'une réinvention de l'humain [...] » (Poulain, 2011, p. 12) Des corps désirants, souffrants, torturés, mutilés, violés, martyrisés sont couramment convoqués dans les textes contemporains. Le corps n'est plus simple émetteur d'un discours, support d'une parole véhiculant la pensée de l'auteur. Il est devenu corps en présence, vecteur de significations. Poulain cite

Catherine Bouko qui affirme qu'en soustrayant les corps à leur assujettissement au logos, il n'y a pas renoncement, mais modification du sens « [qui] n'a plus vocation à s'actualiser dans une signification d'ordre discursif ». Poulain ajoute que « les nouvelles pratiques scéniques [...] font retour, le plus souvent sans ironie, vers un théâtre sacrificiel, renouant ainsi avec les origines culturelles du théâtre. » (2011, pp. 10-11) Cette dimension sacrificielle est très présente dans les pièces de Sarah Kane où la cruauté, la violence et la souffrance physique semblent constituer un passage obligé pour accéder à une forme de rédemption.

Nous croyons que l'écriture dramatique est plus que jamais ancrée dans les corps, et ce, même lorsque nous avons affaire à un théâtre des voix où le corps tend à s'absenter. Un théâtre des voix se place directement dans cette poétique du corps supplicié. Les voix se présentent alors comme un concentré, une empreinte, un résidu essentiellement corporel. C'est alors par son effacement et sa dématérialisation que le corps s'impose et devient incontournable.

1.1.7 Horreur et abjection

Au sujet du théâtre contemporain anglais, Angel-Perez affirme que « [lorsque] l'on quitte le théâtre démonstratif qui martyrise ces corps métonymiques [...], l'horreur fait place à l'abjection (qui, selon la distinction bien connue de Julia Kristeva, en est la face privée). » (2011, p. 29) Selon Angel-Perez, la scène anglaise contemporaine oscille entre l'horreur et l'abjection. Elle désigne deux esthétiques distinctes de la scène contemporaine britannique : les corps exacerbés du *In-Yer-Face-Theatre* et les corps essentialisés qui se manifestent principalement par la voix. De la même façon, nous croyons qu'il est nécessaire de distinguer les premières pièces de Sarah Kane, *Anéantis*, *L'amour de Phèdre*, *Purifiés*, de ses deux dernières œuvres. Les premières participant plus de l'esthétique des corps suppliciés, alors que *Manque* et *4.48 Psychose* placent le corps en négatif, en creux pour donner l'avant-plan aux voix.

Angel-Perez rappelle que l'abjection prend le relais de l'horreur dans les spectacles qui relocalisent le politique dans l'intime. (2011, pp. 29-33) Dans une volonté d'explication de l'abjection, elle renvoie à Kristeva : « [ce] n'est [...] pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. (1980, p. 12) Cette observation de Kristeva ouvre plusieurs pistes pour comprendre l'œuvre de Sarah Kane. Une lecture de *Manque* et de *4.48 Psychose*, qui tient compte de cette perspective, met en valeur la fragilité des personnages, leur extrême vulnérabilité face à l'écroulement d'un système de valeurs ou d'une idéologie. La disparition des repères place l'individu dans une zone inconnue. Cet entre-deux, ce lieu de l'insoutenable indétermination, convoque violence et horreur, mais, plus que tout, provoque un contact avec l'abjection.

Un théâtre de l'après-Auschwitz, où l'on trouve les marques d'un profond ébranlement des idéologies, exprime donc inévitablement horreur et abjection. Julia Kristeva relie le ressenti de l'abject à la conscience du manque qui fonde l'expérience humaine.

S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject. L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir. (1980, pp. 12-13)

Une poétique de la douleur du manque ne peut faire l'économie du phénomène de l'abjection. La conscience du manque fondateur entraîne une esthétique de l'abomination, de la dévastation, de la décrépitude, de l'impur, de l'indigne, de la honte. Les textes de Kane laissent entrevoir une conscience aiguë de ce manque fondateur. À nos yeux, son œuvre relève d'abord d'une poétique de la douleur du manque. Son théâtre est l'expression d'une prise de contact avec ce ressenti.

L'esthétique kanienne cherche à mettre en forme cette expérience malgré le risque encouru. Car il y a bien un risque à plonger dans la douleur de l'absence et du manque. Cette entreprise équivaut à rejeter confort et sécurité des formes déjà connues. Toutefois, ce risque est assorti d'une vision nouvelle. Kane l'a bien démontré.

1.1.8 *Dissolution des corps et théâtre des voix*

Lorsqu'elle affirme qu'un transfert des enjeux politiques dans l'intime fait passer de l'horreur à l'abjection, Angel-Perez ajoute que l'abjection mène à la disparition du corps. « Le corps s'absente alors pour ne plus laisser « voir » que la voix, ce «métacorps», qui en décrit la ou les passions : la voix, ou ce qu'il reste du corps. » (2011, p. 29) Les deux dernières pièces de Kane dématérialisent les corps pour ne laisser que des échos ou des traces de ceux-ci. Les voix constituent le dernier lieu de l'expression des corps en manque de l'autre, en manque d'amour, en manque de soi-même.

C'est donc loin des « conventions dépassées du dialogue » entre personnages [que Kane] donne le spectacle de sa passion (au sens christique) : elle donne à voir sa chair se spectraliser ou se sublimer : 4.48 ou la « passion-play » de Kane. L'œuvre de Kane, dans son ensemble, permet de suivre les modalités de la spectralisation du corps qui s'y joue comme autant d'étapes du manque de soi ou de l'absence de soi à soi : spectralisation du corps grâce à la voix comme ultime présence; déconstruction de la voix propre en voix des autres et enfin torture du corps même de la langue. (Angel-Perez, 2011, p. 38)

Les corps tourmentés, aux prises avec l'insupportable, parvenus aux limites du nommable, du représentable, s'essentialisent dans les voix. Une déstabilisation profonde cause une perte de forme déterminée, de structure, et dissémine la matière même des corps en ondes sonores, en paroles. Ces voix sont les restes de corps poussés aux frontières du connu, elles sont le signe d'une conscience aigüe de la précarité de la vie humaine. Confrontés à l'intenable intensité de l'abject, les corps se défont et vivent des passions qui les effacent. Les corps renaissent, pour ainsi dire, dans et par la voix. Angel-Perez parle de corps « martyr » raconté, relayé par la voix. Elle fait remarquer que cette tendance du

théâtre des corps racontés par des voix réhabilite l'affect et propose un choc empathique. (2011, p. 30) Il s'agit d'une invitation à l'empathie face à l'informe, au monstrueux, au défiguré. Un théâtre des voix, ou des corps dissolus, convoque l'humanité face à l'absence, au manque, à l'intolérable de l'expérience humaine. Un théâtre des voix, tel qu'il apparaît dans les dernières pièces de Kane, est à nos yeux une poétique qui résiste au désenchantement parce qu'il appelle la tendresse.

1.2 L'événement Kanien

L'œuvre de Sarah Kane marque incontestablement notre époque. D'une intensité sans pareil, son théâtre se parachève, pour plusieurs, dans la mort de son auteure. Il est impossible d'affirmer que les pièces de Sarah Kane conserveront leur impact foudroyant sur les lecteurs et spectateurs des époques à venir. Cependant, plusieurs s'entendent pour dire que la dramaturgie kanienne marque un renouveau et pose un jalon important dans l'histoire du théâtre. Quoi qu'il en soit, Sarah Kane se démarque par son engagement à explorer et créer des formes nouvelles. Ses pièces sont empreintes d'une sensibilité à fleur de peau et révèlent une grande part d'idéalisme. La recherche d'authenticité, moteur de son écriture, ébranle le spectateur habitué à des discours moins engagés. Au sein d'univers sombres et torturés, l'auteure laisse toujours percer une lumière. Dans son œuvre, au bout du compte, le désir l'emporte toujours sur la mort.

- Au Québec, les pièces de Sarah Kane ont été peu produites jusqu'à maintenant. Si l'auteure est connue ici, c'est en grande partie grâce à la compagnie Sybillines qui présentait *Blasté* en 2008 à l'Usine C, dans une mise en scène de Brigitte Haentjens. C'est également à l'Usine C que l'on doit la représentation de *4.48 Psychose* en 2005 avec Isabelle Huppert dans une mise en scène de Claude Régy. Quelques années plus tôt, une production polonaise de *Purifiés*, du metteur en scène Krzysztof Warlikowski, avait fait partie de la programmation du Festival de Théâtre des Amériques.

Avec seulement cinq textes pour le théâtre, celle qui a souvent été nommée la mauvaise fille du théâtre britannique a pourtant fait couler beaucoup d'encre, tant en Angleterre qu'ailleurs en Europe. Nombreux sont les critiques et théoriciens du théâtre qui ont commenté l'œuvre de Sarah Kane et réfléchi sur le geste de son suicide, survenu en 1999. D'abord identifiés comme représentatifs du *In-Yer-Face Theatre* ou du *New Brutalism*, les premiers textes (*Anéantis*, *L'amour de Phèdre*, *Purifiés*) ont été fortement critiqués pour leur apparent nihilisme et leur violence, gratuite aux yeux de certains. Il aura fallu que des personnes avisées telles Edward Bond, Claude Régy ou encore Brigitte Haentjens, pour n'en nommer que quelques-unes, attirent l'attention sur les significations sous-jacentes à la cruauté pour que les perceptions se modifient. L'ouvrage incontournable rédigé par Graham Saunders, *Love me or kill me*, publié en anglais en 2002, contribuera largement à une meilleure compréhension du projet de Sarah Kane.

Mais en quoi consiste ce projet? Une seconde lecture des pièces permet de saisir certaines volontés de l'auteure. D'une part, créer un théâtre qui bouscule parce qu'il fait apparaître ce qui est habituellement camouflé, nié, oublié. Kane s'évertue à montrer la face cachée, difficile à assumer, de l'expérience humaine. En mettant en scène l'horreur, elle cherche à créer un état de choc chez le spectateur. D'autre part, elle cherche à construire du sens au cœur même de l'abominable et de l'horrible. Ses pièces parlent de la guerre et de la violence tout en célébrant la vie qui persiste et s'impose, même au sein des pires situations. Bien qu'elle semble très sombre, l'œuvre de Kane fait écho à un très fort désir d'émancipation. Par son théâtre, l'auteure vise une amélioration du monde. Elle souhaite faire apparaître l'horreur sur scène avant qu'elle ne se produise dans la réalité, de façon à éviter la concrétisation de certaines pulsions. « Si l'art nous permet de faire certaines expériences, il nous sera peut-être possible de modifier notre futur [...] »¹. (Langridge et Stephenson, 1997, p. 133)

¹ Notre traduction de « If we can experience something through art, then we might be able to change our future [...] ».

Les thèmes récurrents de l'œuvre de Kane, la violence, le suicide et la mort, sont révélateurs des effets de la déroute idéologique de l'après Auschwitz. Cependant, bien qu'elle soit résolument tournée vers l'avenir, l'écriture de Kane se rattache profondément à la tradition théâtrale anglaise. « [L'] extrême violence et le désarroi moral que donnent à voir les textes de Kane les placent dans la lignée des tragédies élisabéthaines et jacobéennes ». Vincent Rafis trace d'ailleurs un parallèle entre « [...] les mots les plus célèbres du plus célèbre texte de l'histoire littéraire anglaise [...] » et l'œuvre de Kane. Entrer dans l'univers kanien ramène en effet, inexorablement, à cette question : « *To be or not to be, that is the question.* » (2012, pp. 23-24)

Sarah Kane se réclamait d'ailleurs elle-même d'une tradition théâtrale ancienne. Ce qu'elle exprimait sur sa démarche artistique révélait sa préoccupation au sujet du sens donné à l'exhibition de la violence. Lorsqu'elle affirmait ne pas s'intéresser aux mouvements qui traversaient le théâtre anglais de son époque (Saunders, 2004, pp. 23-25), elle revendiquait le droit à la singularité tout en se distinguant d'une forme de discours sur la violence. Elle se réclamait d'une morale et d'un sens éthique qui la différencient de plusieurs auteurs de sa génération. En effet, Kane fait la différence entre une œuvre violente et une œuvre qui parle de violence. Commentant les films de Tarantino, elle a affirmé sa recherche de vérité et sa volonté de faire des pièces qui ne banalisent pas la violence. Dans une interview de Dan Rebellato, elle explique que si ses propres pièces parlent de violence, elles parlent avant tout principalement d'amour, de survie et d'espoir. Lorsque certains metteurs en scène ont abordé ses pièces dans un style qu'elle désigne à *la Tarantino*, présentant les personnages avec légèreté, elle se montrait en complète opposition. Toujours à propos de Tarantino :

Son sujet n'est pas la violence et il ne fait certainement pas des films au sujet de l'amour... Ses films ont pour sujet les conventions cinématographiques et se réfèrent entièrement à eux-mêmes, ils renvoient à d'autres films ayant existé - c'est vraiment tout ce qu'ils font. (Rebellato, 1998, cité dans Saunders, 2014, pp. 51-52)

Le journaliste et critique Benedict Nightingale relève ce qui distingue Sarah Kane de ses contemporains.

Ce mélange d'une cruauté rehaussée de tendresse et d'une manière presque impitoyable d'adhérer et de croire à la vérité semble être totalement à l'opposé des œuvres des contemporains de Kane appartenant à ce qu'on appelle « Le Théâtre de l'Ennui », dont les personnages semblent croire qu'il convient de « traiter le désastre avec une jubilation désinvolte ». (Nightingale, 1998, cité dans Saunders, 2004, p. 65)

Angel-Perez trouve chez Kane et d'autres auteurs de sa génération un élan de transcendance de « [...] l'aporie esthétique qui résulte de l'aporie éthique à laquelle l'art fait face depuis la fin du XXe siècle ». (<http://sillagescritiques.revues.org/558>, 14 octobre 2013) Angel-Perez considère que la dramaturgie de Kane est empreinte d'un humanisme nouveau. Un théâtre qu'on pourrait qualifier de *post-postmoderniste* voit le jour, un théâtre qui renouvelle une foi en l'humain tout en rejetant toute conception morale du monde. Par morale nous entendons ici un système de valeurs qui distingue le bien du mal, le juste de l'injuste, le beau du laid, etc. Tout en évacuant la morale, Kane renoue avec l'éthique, soit une réflexion sur les valeurs, les mœurs et les comportements. Cette réflexion est guidée par une quête de libération, de désaliénation. Pour Martine Delvaux, « [le] travail [de Kane] se voulait un antidote contre le suicide social qu'opère la distance, le désengagement. » (<http://tempszero.contemporain.info/document982>, 11 septembre 2013)

Chez Sarah Kane, l'horreur et l'abjection sont omniprésentes. Elles se manifestent par l'exhibition de corps souffrants, frustrés, violentés et mutilés. Les corps vivent des *passions* en ce sens qu'ils sont soumis à un schème sacrificiel que l'on peut qualifier de christique. Les personnages souffrent pour vivre une transformation ou pour accéder à une transcendance. La douleur est toujours connectée à l'espoir d'une libération. À ce sujet, Alexandra Poulain indique que plusieurs caractéristiques de la *Passion* comme forme dramaturgique médiévale réapparaissent dans les dramaturgies occidentales. Poulain affirme que « [le]

passage de la vie à la mort, expérience par essence insaisissable, devient la matière théâtrale par excellence [...]. » (2011, p. 11) Angel-Perez abonde également dans ce sens.

La représentation du corps souffrant est un processus épiphanique, révélateur. Cette conception n'est pas étrangère à la tradition héritée (pour les modernes) de T.S. Eliot qui présente la passion comme unique accès à la connaissance voire au dépassement de soi [...] (2011, p. 43)

À nos yeux, l'œuvre complète de Sarah Kane s'inscrit dans cette démarche. La souffrance semble être une voie incontournable pour accéder à l'émancipation. La souffrance comme prix à payer pour la lucidité, la clairvoyance. Souffrir pour la vérité.

1.2.1 *Une recherche de présentification*

Des mots mêmes de l'auteure, le théâtre se doit d'atteindre profondément le spectateur, de le surprendre par de l'inattendu, de créer en lui une sensation de connexion. Lorsque Sarah Kane dit s'ennuyer au théâtre, de même que l'avait reconnu à une autre époque Eugène Ionesco (1966, p. 47), elle pose dès lors son exigence de transformer l'art théâtral. Elle souhaite créer une expérience où acteurs et spectateurs sont amenés à vivre un événement qui permet de se sentir unifié, d'éprouver une sensation d'éveil, en quelque sorte. Pour y arriver, elle ne ménage pas les sensibilités, n'hésite pas à provoquer un état de choc, secouant violemment les idées convenues pour pousser acteurs et spectateurs hors de leur zone de confort. Un choc est nécessaire à l'avènement d'un moment unique, d'un moment d'exceptionnelle présence à soi et aux autres. « Une représentation est quelque chose de viscéral. Elle provoque en vous un contact physique direct avec la pensée et les sentiments. » (Kane, 1998, cité dans Saunders, 2004, pp. 35-36)

Kane choisit de représenter l'expérience de la souffrance parce que « l'expérience nous marque jusqu'au cœur alors qu'une spéculation sur la souffrance nous

laisserait intacts.² » (Langridge et Stephenson, 1997, p. 133) Par spéculation, elle entend une rationalisation, une analyse strictement intellectuelle des situations et des événements qui se manifestent sur scène. À ses yeux, cette seule spéculation est inefficace pour modifier les perceptions et les comportements. L'auteure place le spectateur face à la souffrance, à l'horrible et l'abject, parce qu'elle cherche à le déranger, l'émouvoir. Seule une profonde déstabilisation est susceptible de déclencher le surgissement de ce qui est habituellement enfoui, interdit, nié, invisible chez l'individu. Au désengagement collectif, elle propose des situations où les spectateurs ont à répondre de façon imaginaire à la violence dans l'immédiat.

La confrontation avec l'horreur et l'abjection amène par ailleurs à réfléchir sur la question de la représentabilité de certaines actions. À propos du théâtre de Kane, Aleks Sierz écrit que l'ensemble des gestes violents « [...] doit être strictement considéré comme un ensemble de métaphores ou « d'états psychologiques » permettant de « dispenser une leçon sur ce dont sont capables les hommes.³ » (Sierz, 2000, p. 239) Vincent Rafis propose un autre point de vue. Il avance que, plus que métaphorique, le caractère injouable des textes de Kane met en branle un processus de confrontation à l'intérieur de l'acteur, qui se bute inlassablement à une forme d'échec. Les acteurs seraient ainsi amenés à faire des efforts répétés pour fournir une réponse imaginaire à la violence réelle évoquée sur scène. Ce faisant, ils seraient poussés à prendre contact avec des charges émotives refoulées. En d'autres mots, le chemin sur lequel il faut marcher lors d'une confrontation avec l'irreprésentable est ce qui intéresse Kane. Elle cherche à placer tant l'acteur que le spectateur dans un état limite susceptible de provoquer une forme de prise de conscience. Dans son article *Spectropoétique de la scène*, Angel-Perez explique ce phénomène comme une tentative de présentification.

² Notre traduction de : « [...] experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched. »

³ Traduit par Vincent Rafis dans *P.S | S.K. Essai sur Sarah Kane*, 2012, p. 80

Le concept de représentation (fondé sur la mimésis) semble s'effacer dans le théâtre contemporain au profit de celui de «présentification». Il ne s'agit plus en aucun cas de représenter, de «révéler» (au sens étymologique de recouvrir d'un nouveau voile) ce dont on aurait déjà, grâce à la «réalité», une connaissance spéculaire – autrement dit un référent –, mais de rendre manifeste une latence, de faire apparaître quelque chose qui est de l'ordre du caché, de l'enfoui, de l'inconscient, mais qui n'est pas moins réel : le théâtre n'est plus le lieu du simulacre, mais le lieu d'une expérience unique.
 (<http://sillagescritiques.revues.org/558>, 14 octobre 2013)

Cette recherche de présentification, ce projet de faire de chaque représentation une expérience unique vécue par un groupe, démontre la foi de l'auteure en un art qui conscientise. De par son projet empreint d'idéaux et d'humanisme de même que par les formes nouvelles qu'il met de l'avant, le théâtre de Sarah Kane constitue un véritable événement dans le paysage théâtral contemporain.

CHAPITRE II

DIALOGUE AVEC SARAH KANE

Les deux dernières pièces de Kane font écho à notre création dramatique de par leur contenu et leur forme. Leur sujet premier étant le manque, le désordre mental et le désespoir qui en découle, ces textes nous ont vivement interpellée. Dans notre démarche d'écriture, l'objectif était d'exprimer un état de manque et d'angoisse face à la perte d'un être aimé. L'exploration du thème du deuil nous a menée à un sentiment très fort de manque qui dépassait la situation que nous tentions d'évoquer. À partir d'une situation dramatique précise, en l'occurrence le deuil que vit une jeune femme à la suite du décès de son père, le sujet de la création s'est ouvert sur un ressenti plus global, une sensation indéfinie et lointaine de manque. Notre processus a consisté en la recherche d'une forme adéquate pour rendre les bouleversements déclenchés par le décès du père. Dans *Vigile*, la perte du père, de par l'intensité de l'émotion qu'elle suscite, crée un effet de présentification chez le personnage de la fille. À cette occasion, la fille se ressent elle-même avec force dans l'instant présent, momentanément unifiée par la souffrance de la perte du père. Elle se retrouve subitement dans un état de paix qui permet une prise de conscience d'elle-même, de son propre parcours. Ce moment en est un de compréhension, de mise en lumière d'événements de sa vie qui font subitement sens. Il s'opère une compréhension instinctive, qui n'est pas d'ordre rationnel, qui apporte une certaine sérénité.

Le texte *Manque* expose des personnages qui semblent traverser une situation semblable. Bien que leur situation concrète respective demeure indéfinie, les quatre voix-personnages sont manifestement en train de perdre ou d'abandonner un ou plusieurs éléments importants de leur vie. Ils se retrouvent en plein ressenti d'un manque global qui les laisse en totale déroute. Kane nous montre cette déroute, cette perte complète de repères qui, paradoxalement, s'accompagnent d'une lucidité et d'une vérité implacables.

Dans *4.48 Psychose*, l'exploration du manque fondateur nous apparaît encore plus directe et essentielle. La choralité créée dans *Manque* par les différentes voix est délaissée. *4.48 Psychose* présente une voix ou mille voix indifférenciées. Cette polyphonie traduit une ouverture complète du personnage, l'abolition de toutes limites. On assiste à la perte de son identité puisqu'il a intégré l'autre, la culture, le passé, le présent et le futur. On se retrouve au cœur d'un moment de *symphonie solo* fait de *la capture / la brûlure / la rupture / d'une âme* qui s'offre à nous à un moment où *la clarté fait sa visite*. (Kane, 2001, p.52)

2.1 *Manque*

Au premier abord, *Manque* peut sembler aride, voire hermétique. Il y a si peu de repères narratifs que, dans un premier temps, le sens échappe à l'entendement. Le texte peut avoir l'effet de placer le lecteur face à un nœud gordien. Pourtant, cette pièce extrêmement travaillée sur les plans rythmique et poétique contient des bribes de récits qui se répondent en écho, qui s'entremêlent et se complètent dans un flou angoissant. Malgré les apparences, il y a plusieurs indications factuelles dans le texte. Mais le sens se donne autant dans la musicalité, les leitmotivs, les réponses différées, les nombreuses répétitions auxquelles se soumettent les voix. Cette pièce est peut-être la plus belle de Kane, la plus achevée et la plus criante de vérité. Alliant l'intime et le politique, *Manque* donne à voir la profonde détresse d'une société en perte d'idéaux et expose sans fard la condition très privée des êtres qui la composent. *Manque* est aussi un questionnement sur la responsabilité personnelle, le besoin inassouissable d'amour absolu, la recherche d'équilibre psychique. Des relents d'une religion culpabilisante, qui viole l'âme des individus en leur attribuant une souillure originelle, sont très présents dans le texte, particulièrement dans les propos de A. La pièce nous présente quatre personnages marqués du signe de Caïn. En exil de leur propre corps, ils sont disséminés dans leur voix. La voix est d'ailleurs, aux dires de B, tout ce qu'il leur reste. « *Si je perds ma voix je suis foutu.* » (p. 59)

Dans cet univers, on observe des microcosmes du couple et de la famille, où les rapports sont douloureux, les liens d'amour conduisant à l'expérience du manque, implacablement. L'attachement fait ressentir la perte, déjà advenue ou à advenir, le lien étant la source de la plus grande douleur en même temps que le seul salut possible : « *C'est l'amour seul qui peut me sauver et c'est l'amour qui m'a détruit* » (p. 34) Nous sommes face à un paradoxe, celui de la recherche de la bonne place à occuper entre fusion et isolement complet. La question du lieu où il faut être est d'ailleurs évoquée tour à tour par les personnages. A : « *Il me faut être où je veux être.* » (p. 40) / M : « *Tu t'es déjà dit que tu n'es pas au bon endroit?* » (p. 51) Cette pièce est si riche en évocations qu'elle fait partie des œuvres que l'on peut relire pour y découvrir à chaque fois de nouvelles associations, déceler des correspondances qui étaient d'abord passées inaperçues. *Manque* est une œuvre grandiose qui agit comme un miroir pour le lecteur qui y scrute sa propre psyché.

Le texte est d'un style poétique, aux limites du genre théâtral. Il s'agit d'une matière sonore, musicale, au rythme très étudié, qui fait contrepoids au sens des mots. Selon Graham Saunders, le travail sur la forme dramatique des deux dernières pièces de Kane aurait été fortement influencé par la pièce *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp. Kane voyait en Crimp un des rares innovateurs de son époque. (2004, pp. 177-178) Après avoir écrit ses trois premières pièces où la structure respectait un schéma narratif somme toute conventionnel, Sarah Kane, à l'instar de Crimp, émancipe le texte théâtral de ses contraintes narratives. Tel que mentionné dans la préface de *Manque*, l'auteure a également été influencée par la lecture de *Preparadise sorry now*, une pièce expérimentale écrite en 1969 par R.W. Fassbinder.

Dans son approche, Sarah Kane se demande comment la poésie peut devenir théâtrale. *Manque* se présente sous forme de très courtes répliques distribuées entre quatre personnages. Certaines répliques sont plus longues, mais en général, les phrases sont brèves et privilégient les effets d'écho, de miroir, de répétition ou d'opposition. Cependant, un long monologue de A placé au centre

de la pièce, interrompt le rythme installé. On dirait des dialogues tronqués, différés ou manqués. Par moment, on a la nette impression qu'il y a un véritable échange entre deux, trois, voire quatre voix. Pourtant on ne saurait en être certains puisque les voix sont très souvent complètement tournées vers elles-mêmes ou encore, semblent s'adresser directement au public. On reste avec l'idée que cette apparence de dialogue peut être le fruit d'un hasard. L'incertitude, l'indéterminé ressenti à la lecture du texte mettent en valeur le sujet de la pièce. Kane a eu le génie de créer une parfaite unification du fond et de la forme. À plusieurs occasions, on peut penser que les personnages monologuent et que ces monologues sont simplement entrecoupés, dispersés en plusieurs répliques. Il semble que ce soit en effet le cas à certains moments. Mais il n'y a pas de constantes formelles, la seule clé pour accéder à l'œuvre est l'émotion suscitée par le savant mélange de l'agencement des sons, des images, du rythme et des mots. C'est une œuvre qui se ressent d'abord et se comprend ensuite, à condition d'accepter une compréhension lacunaire, intuitive, corporelle. Comme l'indique B, « *Il y a une différence entre l'articulation et l'intelligence. Je ne saurais articuler cette différence, mais il y en a une.* » (p. 47)¹

Manque est tour à tour réflexions à voix haute, adresses aux spectateurs, dialogues, échos, répétitions de répliques avec ou sans variations par différents personnages, phrases en langues étrangères (toujours formulées par B), cris, chiffres et codes. Cet amalgame de matériaux donne l'impression d'un collage raffiné où surgissent des références variées. Les voix sont à la fois porteuses de leur propre histoire et corridors remplis de rumeurs du monde dans lequel elles s'inscrivent. Les voix représentent des individualités traversées par la collectivité; elles sont influencées, contaminées, porteuses de discours qui témoignent de la longue marche de l'humanité. Jamais elles ne sont strictement personnelles, tout en étant toujours éminemment intimes et privées. Ces voix sont des consciences en processus de reconnaissance du monde qui les ont modelées. La frontière

¹ Dans le texte original anglais : « There's a difference between articulation and intelligence. I can't articulate the difference but there is one ». (p. 184) On peut choisir de traduire ici le terme *articulation* par élocution. L'intelligence n'est pas strictement verbale et rationnelle, elle peut relever du rythme, de l'émotion, des perceptions sensorielles.

entre le dedans et le dehors se brouille, le personnage se transforme en une entité poreuse où advient une parole universelle. En voici quelques exemples : C : « *Que péricisse le jour où je suis né / Que l'emplisse de terreur l'obscurité de la nuit / Que soient sombres en son aube les étoiles / Puisse-t-il ne pas voir les paupières du matin / Puisqu'il n'a pu verrouiller le sein de ma mère* » (p. 54) est un passage qui réfère à la Bible (Job 3:3 -13); A : « *Le roi est mort vive le roi.* » (p. 26) est une phrase porteuse de tout un pan de l'histoire occidentale; et « *Je ne sens rien, rien. Je ne sens rien* » (repris par plus d'un personnage), rappelle le poème *The Waste Land* de T.S. Elliot.

A La plupart des gens,

B Ils continuent,

A Ils se lèvent,

B Ils continuent.

A Mon cœur est creux et plein de ténèbres. (p. 35)

Si la pièce est représentative d'un théâtre des voix, elle relève d'un théâtre centré sur des voix qui rendent palpables les restes de corps défigurés par la douleur du manque. Le texte laisse percevoir des êtres, nos semblables, désormais incapables de taire ce qui se cache dans leur cœur. Comme le laisse entendre le titre de la pièce, on les devine enflammés pour ce qu'ils désirent, affamés, souffrants d'un manque viscéral. On imagine des corps dérégles et ravagés par l'absence, soumis à des états corporels souvent décrits dans le texte. M : « *Altération du jugement, dysfonctionnement sexuel, anxiété, céphalées, nervosité, troubles du sommeil, surexcitation à l'état de veille, nausée, diarrhée, démangeaisons, agitation, transpiration, contractions.* » C : « *C'est dont je souffre en ce moment.* » (p. 51) Nul doute que ces voix-personnages proviennent de corps meurtris, lieu d'une intenable douleur. L'écriture du texte fait état à tous moments de descriptions d'actes physiques, de perceptions sensorielles, de désirs charnels. Immatérialisés, les corps se montrent plus présents que jamais. Paradoxalement, c'est leur immatérialité qui les rend à ce point apparents, palpables, incontournables. B : « *Tu me remplis la tête comme ne savent le faire*

que les absents. » (p. 51) Les corps nous sont décrits dans leurs besoins et fonctions les plus primaires. Ce sont des corps affamés, sexués, aux prises avec des problèmes de sommeil. Ils sont en alternance coupés de toutes sensations, engourdis (« *Je ne sens rien, rien. / Je ne sens rien.* » (p. 12)) puis torturés au-delà du tolérable, au-delà du supportable (p. 35). Les corps meurtris, désarticulés, réduits en pièces par leurs tourments internes, se retrouvent atomisés dans les voix. Ces fragments nous donnent à voir, comme à travers une loupe, des détails extrêmement précis d'expériences corporelles : C : « *Mes boyaux font des nœuds quand il me touche* » (p. 36). Les corps, bien qu'ils soient essentialisés, rappellent en tout temps qu'ils sont l'origine même de la parole, le lieu premier de l'émotion.

En plus d'évoquer des présences corporelles, les différentes voix présentent des caractéristiques qui leur sont propres et qui permettent de les distinguer les unes des autres.

[...] Kane avait [...] conçu les voix comme des personnages définis : **M** (la mère : Mother), **B** (le jeune homme : Boy), **C** (l'enfant : Child), **A** (l'auteur : Author). Par la suite, sans être exactement les voix de la mère, du jeune homme, de l'enfant ou de l'auteur, **M**, **B**, **C** et **A** gardent en mémoire leur désignation originelle. (Le Pors, 2011, p. 46)

Bien que les genres soient suggérés de façon subtile dans la traduction française et encore plus dans la version originale anglaise du texte, on identifie deux femmes (C et M) et deux hommes (A et B). C, qui ouvre et ferme la pièce, fait le deuil de sa relation à la mère. Hantée par un passé trouble, elle affirme être là pour se souvenir sans pourtant y arriver. Son existence s'apparente à *une chute libre* et consiste en une recherche [d'] *un moment un endroit sans rien qui rampe vole ou pique* (p. 24). Le passé de C est ravivé par la présence de A dont les propos se posent en surimpression sur ceux de C. A décrit ce qui est arrivé à une petite fille qui est, ou pourrait être C. Comme les autres, C est obsédée par la culpabilité. Elle s'en défend en vain : « *Ce n'est pas ma faute, jamais ça n'a été ma faute.* » (p. 13) M, femme assurément plus mature que C et B, est associée au thème de la maternité. Elle pourrait être la mère de l'un, n'est certes pas la

mère de l'autre. M raconte partout qu'elle est enceinte, mais en fait, souffre de l'impossibilité d'enfanter. S'il est question de séduction entre M et B, tout comme les autres voix, M ressent surtout l'échec de l'amour, elle qui n'a « [...] *jamais rencontré d'homme à qui faire confiance.* » (p. 19) Elle voit poindre avec terreur la vieillesse et la pauvreté. Tout comme les trois autres voix, B veut mourir ou dormir. Il en vient à demander qu'on le viole, qu'on le tue. Il se nomme David et il a perdu la foi. Dans sa recherche éperdue de lui-même et d'un certain équilibre, B se confond avec l'autre. « *Maintenant que je t'ai trouvée je peux arrêter de me chercher.* » (p. 40) Il parle en langues étrangères, mais se méprend souvent sur ce qu'il voulait dire. Associé d'abord par Kane à l'Auteur, A est l'émetteur du long soliloque central. Ses répliques sont souvent plus longues que celles des autres voix. Il raconte de courtes histoires, des événements qui font écho aux propos des autres. À la fois amoureux romantique éconduit, pédophile et bourreau, c'est le manque d'amour qui le rend violent. Il assume totalement sa culpabilité et les nombreuses références à la Bible que contiennent ses répliques convoquent la notion de châtement, avec lesquelles sont aux prises toutes les voix-personnages.

M L'absence dort entre les immeubles la nuit,
 C Entre les voitures immobiles,
 B Entre le jour et la nuit.
 A Il me faut être où je suis censé être.
 B Laisse
 C Moi
 M Partir (p. 53)

Dans *Manque*, des lieux se devinent et enrichissent le propos grâce aux symboles qu'ils évoquent. Par intermittence, par fragments, des lieux font images, font partie d'un flot de réminiscences, participent à la poésie du langage. Dans la majeure partie de la pièce, on perçoit périodiquement l'existence de la ville, d'immeubles, de routes, de voitures et d'un triste parking, celui où une fillette est abusée. Des références à ces lieux sont récurrentes, brossant un paysage urbain

ouvert sur l'ailleurs, avec des routes et autoroutes qu'on aimerait emprunter pour partir, s'échapper. À la page 62, après un constat ou une forme de conclusion « *Je l'ai trouvée / Je l'ai aimée / Je l'ai perdue / Fin* », le texte nous amène en dehors de la ville. On gagne alors le lieu de la nature, on franchit une rivière pour approcher la lumière. L'opposition lumière-ténèbres est déjà très présente, comme elle le sera dans *4.48 Psychose*. Seule la mort rend « *Heureux / Si heureux / Libre et heureux* » (p. 66). Ces traces didascaliques font ressortir des élans de va-et-vient où les voix cherchent leur place et leur identité, tentent de s'enfuir alors qu'elles sont maintenues sur place, paralysées par un besoin d'amour viscéral. C, M, B et A aiment, et de là vient leur drame. Les voix-personnages sont encore en vie malgré la perte de l'être aimé, malgré cette cruelle absence qui fait ressentir le manque fondamental. Leur errance hors d'elles-mêmes, leur incapacité à supporter leur condition humaine trouvent une résonance dans la suggestion de lieux et l'allusion à des actions qui permettent l'expression d'une profonde ambivalence. Plusieurs évocations de lieux se croisent, ainsi C rappelle qu'« [ils] rallument [la] lumière toutes les heures pour vérifier [qu'elle] respire encore. » et confesse qu'elle ne pourra jamais quitter ce parking vide dont le souvenir la suit sans lui donner de répit (pp. 52-53). Les lieux suggérés servent de support aux expériences remémorées et, à plusieurs reprises, transmettent le motif de l'entre-deux. Les quatre voix sont en position inconfortable, inadéquate, en quête d'une place à soi, d'un espace où *rien ne pique*, etc. De telles traces didascaliques donnent certains repères spatiaux et matérialisent les thèmes de la souillure et du châtiment.

L'horreur, même si elle ne s'incarne pas dans des actions telles qu'on en retrouve dans les premières pièces de Kane (viol, mutilation, etc.), est cependant présente dans *Manque*. Une cruauté et une violence certaine traversent tout le texte. Des références à un meurtre commis dont il faut toujours effacer les traces, à des viols et à des agressions, sont très fréquentes et révèlent les obsessions des personnages. Des rapports à caractère incestueux, auxquels participent à divers degrés les quatre voix, se dessinent périodiquement. S'entremêlent alors désirs et répulsions, bourreaux et victimes, amants et parents. Toutes ont été souillées

par un abus, une agression dont ils sont la victime ou l'agresseur. Toutes sont aux prises avec une culpabilité infinie, indélogeable. Elles sont dégoûtées d'elles-mêmes, effarées d'être le siège d'un monde grouillant de peurs, de dépravations, de violence fortement tournée contre soi, d'incapacité à être honnête. Face au dévoilement d'une misère et d'une vulnérabilité honteuse, elles ne peuvent être que pulvérisées par l'abject. Le constat du manque ressenti (manque de cohérence dans leur éducation, manque d'amour passé et présent qui les rend dysfonctionnels) les mène aux limites de leur système de pensée interne. Jusqu'à maintenant, elles ont pensé être responsables de ce qui leur est arrivé. Si tout cela n'est finalement pas de leur faute, si cela n'a jamais été de leur faute, à quoi cette vie tient-elle? Elles entrevoient les limites d'un système de pensée qui repose sur un principe de cause à effet. Elles ont du mal à admettre qu'elles ont subi un préjudice sans en être responsables. De plus, le préjudice ne sera pas puni. Cet état de fait met en faillite tout système d'ordre moral qui repose sur la distinction entre le juste et l'injuste, le bien et le mal. Force est d'admettre qu'il n'existe aucun régulateur des actes, aucun système infaillible pour récompenser le bien et punir le mal. Par extension, il apparaît qu'aucun système de justice n'est complètement apte à faire respecter les lois. Les quatre voix de *Manque* se retrouvent exactement dans ce que Kristeva nomme l'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Aux prises avec cette perception du monde et d'elles-mêmes, les voix éprouvent un dégoût d'une intensité sans pareil.

À cause de cette conscience de leur condition, les quatre voix, réduites à la honte et à la culpabilité, errent entre vie et mort dans une quête d'amour absolu qui les sauverait. Ce qu'elles ont jadis vécu les a irrémédiablement souillées et placées dans une forme d'illégitimité face à l'existence, « *Nous ne savons pas que nous sommes nés / La vie peut-elle enfin commencer?* » (p. 55) En attente, en déséquilibre, elles expient leur crime originel. Pourtant, *ce n'est pas leur faute*. Elles vivent malgré elles cette abjection profonde qui les sollicite entièrement. Cette abjection rappelle le triste destin de Caïn, condamné à ne jamais en finir

avec son châtement. Il s'agit d'une punition et d'une culpabilité chaque jour renouvelée et qui semble ne jamais pouvoir se terminer.²

L'intensité de l'abjection ressentie est à la mesure de l'effondrement des croyances. Elles ont compris qu'elles ne sont pas entièrement responsables de leur manque et que la sensation du manque dépasse le fait d'obtenir ou de perdre des objets. Les quatre voix découvrent que l'expérience du manque existe indépendamment de tout objet externe, que cette expérience est fondatrice de l'existence humaine. Elles concluent que l'amour, l'honnêteté et la vérité absolus sont impossibles parce qu'entravés par le manque. Collées à cette perception, forcées de renoncer à l'espoir d'un amour pur et sans tache, les voix en viennent à percevoir leur quête comme étant impossible. Les voix éprouvent alors l'intolérable, l'irrecevable et partent à la recherche d'un lieu où survivre.

Le cercle est la seule figure géométrique définie par son centre. Pas question ici de la poule et de l'œuf, au début il y a le centre, puis vient la circonférence. La terre, par définition, a un centre. Et seul l'idiot qui sait ça peut aller partout où il lui plaît, car il sait que le centre le retiendra, le freinera dans son envol loin de l'orbite. Mais quand votre perception du centre bouge, et ricoche sur la surface, alors c'en est fini de l'équilibre. C'en est fini de l'équilibre. Fini l'équilibre parti mon petit. (pp. 57-58)

Lorsque B aborde la question du cercle et de l'équilibre, on est à même de mesurer à quel point Kane dépeint une expérience de perte complète de repères. La reconnaissance du manque d'amour menant à la reconnaissance du manque fondateur a entraîné l'effondrement d'un système de croyances. La désorganisation qui en découle place l'individu devant un problème de frontières, de limites, d'organisation de sa pensée. De façon habituelle, l'abjection agit comme garde-fou, comme une alarme qui détermine une limite à ne pas franchir. Kristeva parle « [d'un] «quelque chose» que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile »

² Dans la Bible, Caïn subit un manque d'amour de Dieu. Sa colère face à ce manque d'amour l'amène à commettre un crime qui sera puni par une errance dont personne ne peut le délivrer.

(1980, p. 10) Pourtant, dans *Manque*, les personnages franchiront la lisière de l'inexistence. *Manque* dépeint ce processus qui est assimilé à la seule vérité possible chez Kane. C : *J'écris la vérité et elle me tue.* (p. 47)

Le fait que les mots semblent aptes à désigner adéquatement l'expérience vécue exprime la peine sans l'adoucir (p. 58) et fait dire à C : *Je hais ces mots qui me gardent en vie / Je hais ces mots qui m'empêchent de mourir* (p. 48). Pourtant, le fait de dire le manque empêche de mourir. L'expression de l'expérience du manque génère une expérience qui n'est pas caractérisée par le manque. Au contraire, la prise de parole opère une création de sens et résonne chez le public qui reçoit cette parole. La disparition qui clôt la pièce paraît plus symbolique qu'effective. L'entrée dans la blancheur de la lumière évoque ici une traversée de ce quelque chose qui représente l'inconnu, qui se trouve par-delà la frontière de sa propre existence. On observe une dimension initiatique dans ce passage d'un état à un autre. On ne peut affirmer qu'il s'agit d'un passage de la vie à la mort, car à aucun moment nous ne sommes à même d'affirmer que les quatre voix sont réellement vivantes, *Tu ne peux tuer quelqu'un qui est déjà mort.* (p. 46) Comme dans *4.48 Psychose*, on observe un passage, une traversée qui procure le salut, qui rend *libre et heureux*. Cette dimension sacrificielle est fondamentale dans l'œuvre de Kane et donne une valeur transcendante à la douleur du manque. Dans *Manque*, Sarah Kane a installé un dispositif qui permet un rituel de transformation. Ce dispositif est poétique et le changement qu'il convoque est définitif. Mais l'auteure met de l'avant la dimension littéraire d'un tel rituel. Elle rappelle qu'il s'agit ici d'une évocation par le langage. À nous d'en pénétrer les attitudes requises.

Et n'oubliez pas que la poésie est pour son propre bien langage. N'oubliez pas que si on valide des mots différents, cela requiert alors d'autres attitudes.
N'oubliez pas le décorum.
N'oubliez pas le décorum. (p. 66)

2.2 4.48 Psychose

L'ultime et dernière pièce de Sarah Kane a fait l'objet d'une création posthume qui l'a inéluctablement liée à la disparition de son auteure. Certains observateurs ont d'abord vu dans *4.48 Psychose* une simple annonce du suicide qui a suivi, d'autres ont soutenu que le texte doit être abordé indépendamment des éléments biographiques qui l'entourent. Sans prétendre qu'un point de vue doit absolument l'emporter sur l'autre, il est toutefois important de rappeler que le motif suicidaire ne se retrouve pas seulement dans cette dernière pièce, mais dans l'ensemble de l'œuvre. L'exploration artistique à l'origine de *4.48 Psychose* constitue à n'en pas douter une véritable recherche dramaturgique. Par-delà les événements de sa vie personnelle (ou à partir d'eux), Kane a voulu créer une forme inédite pour exprimer des états limites. Ainsi, l'auteure a poursuivi ce qu'elle avait pressenti et amorcé dans l'écriture de *Manque*.

4.48 Psychose est constituée de plusieurs voix, aucunement assorties de noms ou encore de lettres, comme l'étaient les voix-personnages de *Manque*. Le texte se présente dans une disposition typographique atypique où l'on retrouve des espacements irréguliers et des nombres dispersés sur une page. Des lignes brisées (-----) séparent les parties du texte. Ces séparations annoncent les changements de voix ou types de discours. Les voix de *4.48 Psychose* ne s'harmonisent pas dans un tout qui permettrait d'associer le texte à un genre précis. Le genre est plutôt hybride, aux frontières du théâtre et de la poésie et ressemble par moments à un témoignage. On pourrait dire de ce texte qu'il est une anti-pièce parce qu'il ne respecte aucune convention théâtrale en ce qui a trait aux personnages, au développement d'une action dramatique ou à l'usage des didascalies. L'œuvre s'inscrit directement dans un processus de fragmentation et de dédramatisation tel que le décrit Jean-Pierre Sarrazac. Le sens se donne dans la juxtaposition des morceaux d'une réalité partie en éclats. Comme dans *Manque*, la rythmique et la musicalité portent un sens qui leur est propre grâce aux fortes impressions et émotions qu'elles font ressentir. Cette dimension musicale du texte est évidemment plus percutante dans la version

originale anglaise. Dans *4.48 Psychose*, la parole n'est pas distribuée et les seules didascalies qu'on trouve dans le texte concernent le silence. Elles indiquent l'absence de parole, une absence qu'elles matérialisent à plusieurs reprises par les mots « *silence* », « *un long silence* » et « *un très long silence* ». Nous sommes dans un théâtre où les voix se suffisent à elles-mêmes, libres, surgissant de partout. C'est la récurrence de formes qui permet une certaine singularisation entre les différentes voix. Certaines parties du texte constituent un échange de répliques entre deux individus. À ces parties dialoguées s'ajoutent des parties monologuées, des bribes de ce qui pourrait ressembler à un journal intime adressées de façon assez directe au public, un extrait de rapport médical, des exercices mathématiques pour tester la concentration des patients, des textes poétiques qui rendent compte de la complexité des états psychologiques de la patiente, des références bibliques, des mots d'amour. Ces déclarations d'amour sont l'ultime et essentiel message livré à l'autre. L'autre, cet être aimé, dont l'absence fait ressentir la vacuité de l'existence, renvoie au creux d'un manque global, originel, perpétuel et auquel il est impossible d'échapper.

Sur le plan narratif, il existe certains repères qui permettent de pénétrer l'univers éclaté de *4.48 Psychose*. La pièce s'ouvre sur une entrevue entre une patiente et son psychiatre. Il existe peu d'ambiguïtés sur le lieu et sur l'expérience évoquée. Nous sommes dans la chambre d'un hôpital psychiatrique où une patiente fait l'expérience de ce qui pourrait être désigné comme de la folie. Les dialogues entre la patiente et le médecin se révèlent plutôt conflictuels. Ils constituent les seuls moments où la patiente est montrée en relation directe avec un autre. Cette relation au médecin semble être à l'image des relations que la patiente entretient avec autrui (les êtres aimés, la mère). Une certaine ambiguïté dans le texte laisse croire que ces relations vers des objets extérieurs sont une projection de la relation que la patiente entretient avec elle-même. « [...] *une femme me manque qui n'est jamais née* [...] » (Kane, 2001, p. 24)

Cette patiente, protagoniste en processus de disparition, fait penser à l'enfant blessée de la pièce précédente. En effet, dans la pièce *Manque*, C révèle son

hospitalisation³ et la persistance des souvenirs de son enfance troublée. La patiente de *4.48 Psychose* évoque un passé semblable, qu'elle tente de liquider en envoyant au diable son père « [...] *qui a foutu sa vie en l'air pour de bon* [...] » et sa mère « [...] *puisque'elle ne l'a pas quitté* [...] » (p. 21). Dans *4.48 Psychose* comme dans *Manque*, l'auteure ne fige jamais les rapports dans des rôles monolithiques. Au contraire, les rapports s'inversent sous nos yeux à des moments où on ne s'y attend pas. Dans *Manque*, les voix-personnages ne se montrent jamais entièrement bourreaux ou entièrement victimes, ils apparaissent surtout instables, malheureux dans des relations qui les placent avant tout devant l'impossibilité d'être eux-mêmes. Dans *4.48 Psychose*, il s'opère à un certain moment un revirement, une inversion du rapport de pouvoir entre la patiente et le psychiatre. D'une position de force et de contrôle, ce dernier passe à la plus entière vulnérabilité lors de leur dernier entretien. Étonnamment, à ce moment précis, la patiente fait preuve d'une empathie qu'elle souhaiterait retrouver chez le médecin. « *Je sais. Si je suis en colère c'est parce que je comprends, pas le contraire.* » (p. 48) Kane nous met face à des êtres multidimensionnels, crée des situations relationnelles où rien n'est joué, rien n'est acquis.

Des voix qu'on pourrait désigner de voix *secondaires* traversent les deux premières, qu'on relie à la patiente et au psychiatre. Les différentes voix se rattachent toutes au lieu de l'hôpital, avec ce qu'il comporte de maladie, de froideur chirurgicale et de potentialité de fin de vie. Malgré les différences de style, chaque voix traverse la situation vécue en révélant une facette de l'expérience de la patiente. Cette expérience agit comme déterminateur commun, unifiant des parties de prime abord hétéroclites. C'est la mixité des types de parole qui fait exister une perte de contact avec la réalité. On pourrait parler d'allées et venues entre différentes perceptions de cette réalité. Kane nous donne

³ « Ils rallument ma lumière toutes les heures pour vérifier que je respire toujours. » (Kane, 1999, p. 52)

accès à différents points de vue. Le texte nous permet de percevoir la dimension médicale vécue par la patiente, son hospitalisation, la médication, la description des comportements. S'ajoute à ce premier niveau de réalité une description des états psychologiques qui se fait sur le ton du témoignage, de la confiance. Des textes poétiques au souffle prophétique font état du paysage culturel de la vie passée, présente et à venir de la patiente : « *J'ai gazé les Juifs j'ai tué les Kurdes [...]* » (p. 35) / « *Si anéantissement il y a / (anéantissement il y aura)* » (p. 36) Alors qu'à d'autres moments la poésie met en images l'expérience corporelle, sublimant la douleur et la transformant par le langage :

tords cingle cogne cingle flotte scintille brille cogne
 tords effleure scintille cogne cingle serre brille serre
 effleure scintille tords brûle scintille effleure brille
 effleure flotte brûle serre brûle brille scintille cingle (p. 41)

Nous avons affaire ici à une expérience qui se décompose sous nos yeux en plusieurs couches, en une pluralité de voix. Ces voix représentent les multiples facettes d'une réalité complexe dont les perspectives ne peuvent être dévoilées qu'à l'aide d'une forme d'expression polyphonique. Commentant 4.48 *Psychose*, Angel-Perez désigne une chambre aux échos où résonnent Shakespeare et Eliot. Une voix dit l'état de souffrance psychologique et physique, une autre dit l'hospitalisation, une autre articule le projet de suicide et d'autres voix profèrent des bribes de ce qui a contribué à former le sujet. La frontière qui sépare la voix du sujet et les voix du monde disparaît. Le Pors parle d'une porosité de discours, Angel-Perez évoque un envahissement du sujet. On peut aussi imaginer un sujet-fossile, indissociable du monde qui l'a précédé et qui lui survivra.

4.48 *Psychose* poursuit l'exploration des thèmes de la détestation de soi et de l'inconsolable déception de la perte de la personne aimée amorcée dans *Manque*. Le sujet, incapable de la moindre tendresse pour lui-même, est pétri de culpabilité. Cible de sa propre colère, il se punit et s'exclut lui-même.

Rien ne peut éteindre ma colère.

Et rien ne peut restaurer ma foi.

Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre. (p. 15)

Le fait de découvrir l'autre comme un être faillible, mensonger, comme un « [...] *salopard de mortel*. » (p. 15) est source du plus profond des désenchantements. Il n'y a pas de place pour le pardon. Dans cet univers fondé sur des désirs d'absolu, il n'y a qu'un idéal, qu'une vérité. Ne pas l'atteindre entraîne une chute terrible, une perte irrémédiable dont on ne se remet pas. Une voix ajoute : « *Dans mon esprit c'est là trahison. Et c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés.* » (p. 15) L'autre, n'arrivant pas à combler le manque, fait ressentir toute relation comme une trahison. Les règles morales posées sont alors bouleversées, le système de pensée établi ne tient plus. Une telle expérience propulse au cœur de l'abjection qui atteint une intensité sans pareil dans 4.48 *Psychose*.

La honte la honte la honte.

Noie-toi dans ta putain de honte. (p. 14)

Malgré le fait que le psychiatre répète plusieurs fois à la patiente « [...] *Ce n'est pas votre faute* [...] (p. 17), une voix déclare « [...] *Nous sommes les abjects / qui déposons nos guides / et brûlons l'encens pour Baal* [...] (p. 37) La douleur du manque condamne les coupables malgré leur innocence. L'intensité de cette douleur est si forte qu'elle semble être l'effet d'un châtiment divin. Difficile de concevoir et d'accepter que cet intolérable, qui rapproche de l'anéantissement et de la mort, soit de l'ordre de l'humain. Dans le refus de cette douleur, la patiente cherche une cause à l'opprobre, un coupable, un traître. « *Va te faire foutre puisque tu me rejettes en n'étant jamais là* [...] (p. 21) Après les autres, c'est elle-même que la patiente désigne comme anathème. Une colère sourde se retourne au bout du compte surtout contre elle-même, la blâmant sans relâche. En exil de son propre corps, elle se pose à la fois comme victime et coupable de

tout manquement, de toute incapacité, des mensonges, des exactions, de la faillibilité humaine, de l'incompétence des parents, des médecins, de la collectivité, de l'absence de la personne aimée, de l'échec de sa propre vie, de l'incapacité à se rencontrer elle-même. Il n'y a plus de limites entre le sujet et le monde, il n'y a qu'une zone chaotique indéfinie où la patiente perd totalement son identité.

[...] l'abject réside pour Kane dans le fait de parvenir à faire parler le corps hystérique et psychotique de la persona kanienne, et de parvenir à « parler à partir de lui, de ce qui échappe à la parole et qui s'avère être le corps à corps d'une femme avec une autre, elle-même / sa mère bien sûr, lieu absolu, car primordial, de l'impossible, de l'exclu, du hors-sens, de l'abject ». (Angel-Perez, 2011, p. 42)

Dans l'instant du ressenti du manque fondateur, il n'y a plus aucun espoir. Ce ressenti propulse hors de toute rationalité, hors de toute logique. « *Dans dix ans [l'aimée] sera toujours morte.* » (p. 25) Le manque est, sera, a toujours été. « *Mon amour, mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée? / Elle est la couche où jamais je ne m'étendrai / et la vie n'a aucun sens à la lumière de ma perte* » (p.25) La prise de conscience de la perte inaugurale recentre la protagoniste de 4.48 *Psychose* sur la figure de la mère et par extension, sur elle-même. La patiente, complètement identifiée à l'expérience du manque premier (celui de la mère), se ressent comme étant abandonnée, rejetée, hors d'elle-même, si déstructurée et fragmentée qu'elle n'arrive pas à se rencontrer.

Dans *Manque*, les voix-personnages, brisées par la conscience du manque fondateur, franchissaient une frontière pour se rendre dans un lieu où ils étaient libres et heureux. Les personnages s'essentialisaient, se débarrassaient de leurs derniers attributs humains, devenant de plus en plus évanescents. Ils disparaissaient de notre champ de perception vers un ailleurs indéfini. Dans 4.48 *Psychose*, on assiste à la décomposition du sujet. Il n'y a pas d'issue, pas d'ailleurs, pas d'échappatoire. L'abjection et la honte opèrent une pulvérisation complète et totale sous nos yeux. Cette pulvérisation, d'une violence impitoyable, ne mène pourtant pas à la dévastation attendue. Elle débouche au contraire sur

une rencontre. « *C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de mon esprit* ». (p. 55). Ce qui précède cette rencontre est l'avènement de la fin, doublée d'une demande sans équivoque.

C'est le final

Personne ne parle

Validez-moi
Observez-moi
Voyez-moi
Aimez-moi

ma soumission finale
ma défaite finale (pp. 53-54)

Tout au long du texte, plusieurs répliques attirent l'attention sur le contact, craint ou désiré : « *Vous pouvez regarder. Mais ne touchez pas.* (p. 24) / *Ne regardez pas vers moi* » (p. 36) / *regardez-moi / regardez-moi / regardez* (p. 55) 4.48 *Psychose* est une ultime tentative de rencontre, un appel, un rendez-vous donné dans le dernier espace, à la frontière de la vie. C'est dans ce lieu étroit du renoncement et de l'impossible, dans le lieu quasi inhabitable du manque que se produit finalement une rencontre.

La dernière réplique, « *s'il vous plaît levez le rideau* » (p. 56), indique bien un commencement, celui d'une présentation théâtrale. L'expression de l'intensité du besoin de la patiente, « *ce besoin vital pour lequel je mourrais / être aimé* » (p. 53), produit un paradoxe. L'aveu du manque, le partage de cette expérience humaine, relie à l'autre. L'expression appelle une présence qui, dans l'instant même du contact, rend le manque caduc. Dans 4.48 *Psychose*, le théâtre, lieu de l'événement de la disparition, génère contact et continuité. La protagoniste franchit sous nos yeux une frontière depuis toujours associée aux limites de la vie. On découvre par-delà cette frontière autre chose que le vide et l'absence. On découvre de nouveaux territoires. On assiste plutôt à une métamorphose, un changement de paradigme, un renouvellement de l'organisation de la pensée. Le dévoilement de la douleur du manque auquel assistent les spectateurs génère

amour et tendresse. Qui resterait de glace devant une telle souffrance? Qui ne reconnaît pas en lui-même la potentialité d'une telle douleur? Qui n'a jamais connu le manque? Sarah Kane plonge les spectateurs dans une expérience de contact et de compassion. Tirés de leur isolement, les spectateurs renouent avec eux-mêmes et avec l'autre. D'une certaine façon, par sa disparition, la protagoniste sauve tous ceux qui se reliaient à elle. On assiste à une mort symbolique, véritable transmutation de la protagoniste, qui devient ici un élément du monde, qui se relie à l'autre, qui meurt pour l'autre « *Je meurs pour qui ne s'en soucie pas / Je meurs pour qui ne le sait pas* » (p. 53) Le manque de présence s'annule dans une expérience où la protagoniste est validée, observée, vue et aimée. Le regard de l'autre fait exister le contact jusque dans la mort. Cette rencontre est exactement ce qui manquait au personnage. Dans *4.48 Psychose*, la disparition du sujet est un lieu de rencontre et non une fin. Sarah Kane montre la voie vers un nouveau possible, réorganise les rapports qu'entretient l'humain avec lui-même et le monde. Pour y arriver, elle se place dans une interzone où sont abolies les frontières entre la vie et la mort, le masculin et le féminin, etc. Claude Régy souligne la dimension révolutionnaire d'une telle démarche.

Dès lors que vous abattez ces [...] frontières, vous ne pouvez maintenir celle entre le bien et le mal, ni, par extension, toutes les autres. C'est donc toute la construction de la société qui s'écroule. Jean Baudrillard a d'ailleurs souligné que le pouvoir se logeait dans la division des contraires. En introduisant une séparation entre le corps et l'âme, entre la vie et la mort, l'Eglise a pu régner pendant des siècles sur ces sujets. Pour moi, l'effondrement des frontières entre des éléments officiellement opposés est un acte violemment subversif. [...] Il n'y a rien de plus révolutionnaire que de briser les catégories sur lesquelles la société fonctionne. (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/idcontent/8611>, le 4 mars 2014)

À la lumière des propos de Kristeva et de Régy, il est possible de prétendre qu'une poétique de la douleur du manque, telle qu'on la retrouve chez Kane, permet l'apprivoisement d'une interzone, lieu peu exploré au théâtre jusqu'à maintenant, où tout ordre ou système préétabli ne tient plus. Une telle poétique traduirait-elle une refondation idéologique du monde dans lequel nous vivons? À

tout le moins, de telles œuvres révèlent une vision innovatrice qui réinvente l'humanisme. À travers ses personnages, Sarah Kane poursuit une quête d'unification affective et spirituelle. Cette quête est porteuse d'un espoir de mieux-être. Au début du processus d'écriture, Kane considérait *4.48 Psychose* comme une pièce qui porte sur la rupture entre la conscience et l'être physique. La rupture entre le corps et l'esprit cause la folie. (Saunders, 2004, p. 181) Pour Kane, c'est la séparation de l'être en catégories opposées qui est source de mal-être. Ses personnages ne souhaitent pas foncièrement la mort. Mais ils ressentent une violence et une culpabilité d'une telle puissance qu'ils ne souhaitent plus vivre. Pour Kane, c'est en apprivoisant cette violence et cette culpabilité que devient envisageable l'unification de l'être. L'évocation poétique du manque, avec tout ce qu'il comporte d'abjection et de violence, constitue à nos yeux une avancée dans le vaste projet d'exploration de l'être humain. Un théâtre des voix comme il apparaît dans les dernières pièces de Sarah Kane fonde un véhicule nouveau pour élargir les territoires du connu.

Suivre des parcours empruntés par ces voix, c'est ainsi découvrir des lieux qui hantent nos esprits, nos imaginaires et les écritures de ces dernières décennies, mais c'est aussi faire l'expérience d'un temps, d'un espace, voire d'un corps hors de notre portée – phénomène qui n'est, après tout, pas autre chose que l'expérience même du théâtre. (Le Pors, 2011, p. 37)

2.3 Correspondances entre *Vigile* et les pièces de Sarah Kane

Avant d'entreprendre l'écriture de *Vigile*, j'avais lu *4.48 Psychose* à deux reprises sans en être particulièrement troublée ou impressionnée. J'étais surtout sidérée par la liberté de la forme, déroutée par la structure. De l'œuvre de Kane, j'avais vu *Blasté* à l'Usine C dans la mise en scène de Brigitte Haentjens. J'en étais sortie en état de choc, ressentant avec acuité la terrible détresse des personnages. À la suite de la représentation, une intense urgence de me ressentir moi-même m'assailait. Tout comme à la suite d'une grande frayeur ou lorsqu'on est frappé par le décès d'un proche, je percevais la vie autrement, avec un regard neuf. J'avais l'impression que Sarah Kane nous criait de réagir, de nous indigner, de

risquer un geste, de nous engager, de vivre quoi! J'étais interpellée et confuse, incapable de recul face à cette dramaturgie révolutionnaire. Depuis ce jour, l'intensité de l'écriture de Sarah Kane ne cesse de me surprendre. Sa façon de ressentir et de dire ce qui se situe aux limites du supportable, aux limites du nommable. Cette intensité fait écho à ma propre façon de ressentir la vie. Je rencontre dans ses textes des émotions d'une force qui s'apparente à ce qui se trame en moi, à ce qui s'est souvent manifesté, au péril de ma propre existence. En d'autres mots, je connais cette intensité et j'ai voulu la transposer dans une forme théâtrale sans trop savoir comment le faire. C'est après avoir tenté l'expérience que j'ai été à même de mieux comprendre comment Sarah Kane avait réussi avec brio une démarche similaire. Le premier lien que j'établis entre ma propre écriture et les deux pièces de Kane concerne le degré d'intensité du ressenti, la volonté de faire apparaître de telles expériences, parfois identifiées comme états limites. Le deuxième lien concerne les thèmes du manque et de l'ambivalence face à la vie. L'insoutenable douleur de vivre qu'éprouvent les personnages kaniens, de même que leur très forte attirance pour la mort, se retrouvent dans *Vigile*. Chez Kane, le désir de vivre est très étroitement lié au désir de mourir. Ces deux volontés se côtoient, se complètent, n'entrent pas en contradiction. Au contraire, on observe dans le passage entre la vie et la mort une forme de réconciliation, de rédemption qui décompose l'opposition vie/mort, douleur/bien-être. Dans *Vigile*, j'ai aussi tenté de briser les frontières entre des catégories d'expériences perçues a priori comme opposées. Aussi, la forme poétique de *Vigile* trouve une certaine parenté avec les voix souvent poétiques de *4.48 Psychose*. Si un dialogue entre deux personnages subsiste dans *4.48 Psychose*, donnant forme à une tension dramatique qui agit comme une trame de fond traversée par plusieurs voix, cela n'est pas le cas dans *Vigile*. Nous y reviendrons plus en détail au chapitre suivant. Pour terminer, j'observe un dernier lien que je n'avais pas bien cerné de prime abord. Il s'agit du genre autobiographique ou autofictionnel qui est commun à *4.48 Psychose* et à *Vigile*. Je me rends compte avec le recul que ce dernier point commun est sans doute le plus évident. Sans bien connaître les événements de la vie personnelle de Sarah Kane, il est difficile de douter de la dimension autofictionnelle de son dernier

texte. *Vigile* est à mes yeux un texte autofictionnel qui relate ce que j'ai vécu à la suite du décès de mon père. Voilà pourquoi j'ai choisi *Manque* et *4.48 Psychose* comme points de comparaison dramaturgiques pour *Vigile*.

CHAPITRE III

AUTOPOÏÉTIQUE DE *VIGILE*

Le présent chapitre sera consacré à un retour sur la création de *Vigile*. Un regard sera porté sur mon rapport à l'écriture tel qu'il s'est manifesté pendant les différentes étapes du travail. J'essaierai de retracer le parcours d'une marche sillonnée d'arrêts et de détours, de faire ressortir les enjeux essentiels du processus. Inspirée par la pensée de Sarah Wall qui valorise une démarche autoethnographique comme méthodologie de recherche création, je tenterai de broser un portrait du contexte de création, de ses moments marquants et de son évolution. Le type de récit choisi pour raconter la création de *Vigile* tient compte de notes de travail, de journaux personnels et des différentes versions du texte.

3.1 L'autoethnographie comme méthodologie de recherche création

Dans la perspective suggérée par Sophia L. Burns et Monik Bruneau, j'ai souhaité que cette autopoïétique soit l'occasion d'une réflexion sur les enjeux artistiques de *Vigile* et amène une conscientisation des procédés dont j'ai fait usage spontanément dans la pratique. En utilisant tous les matériaux disponibles, j'ai tenté d'écrire l'histoire de ma création de façon à ce que ce récit participe à l'élaboration même de mon identité et de mon devenir artistique. J'ai voulu faire en sorte que ce récit de pratiques devienne un outil d'autoconstruction. Tout comme le mentionne Sophia L. Burns, je pourrais moi aussi affirmer que « [...] j'étais là, présente [à cette maîtrise] en tant que praticienne et artiste et non historienne, et donc prête à participer à l'écriture même de mon histoire, à la fabriquer par mon propre récit. » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 260) On peut qualifier cette démarche d'autoethnographique puisqu'elle favorise l'observation et l'étude, par le chercheur, de comportements, de savoir-faire, de

questionnements et d'expériences vécues par lui-même. À ce sujet, Sarah Wall fait ressortir le potentiel d'une telle démarche en citant Pelias : « An autoethnography « lets you use yourself to get to culture » (2003, cité dans Wall, 2006, p. 2). Dans le cadre de l'étude de mon processus créateur, des liens ont effectivement été tissés entre mon expérience, l'œuvre de Sarah Kane et les réflexions de théoriciens tels Angel-Perez, Kristeva, Poulain. En fait, l'observation et la conscientisation de ma démarche m'ont apporté une meilleure compréhension de l'œuvre de Kane et de la pensée des chercheurs mentionnés. L'autoethnographie a fait en sorte que mon travail d'analyse s'amorce à partir du lieu intime de la création. Au terme de ma recherche, je ressens fortement l'impression d'avoir fait des découvertes et de m'être reliée au monde (à la culture). Cette recherche m'a littéralement transformée en me donnant l'opportunité de relier des connaissances personnelles sensibles et pratiques à des connaissances théoriques. Puisque l'approche autoethnographique invite à considérer l'expérience personnelle comme l'impulsion première de la recherche, la démarche heuristique s'en trouve grandement enrichie. Il est vrai que «[autoethnography] engage one's total self and evokes a personal and passionate involvement and active participation in the [research] process », tel que le mentionne Moustakas, cité dans l'article de Sarah Wall (Moustakas, 1990, cité dans Wall, 2006, p. 5).

Un des objectifs de ce chapitre est de raconter comment l'écriture de *Vigile* m'a permis d'entrer au cœur de l'acte d'écriture et d'acquérir une liberté nouvelle face à l'acte créateur. Ce cheminement s'est effectué dans le cadre d'une réflexion sur la forme poétique en lien avec le manque et l'abject. J'ai cherché une forme dramatique qui transposerait de façon satisfaisante à mes yeux l'impression du manque et le sentiment d'abjection qui peut en découler. Je me suis particulièrement intéressée à un théâtre des voix parce que cette forme apparaissait de façon embryonnaire dans mes écrits. Cet intérêt m'a poussée vers les deux derniers textes de Sarah Kane. L'analyse de ces textes a fortement contribué à l'enrichissement de ma pratique créatrice. D'une part, la prise de liberté de Kane par rapport à la forme dramatique est entrée en résonance avec

ma propre quête formelle. Entre les premières moutures de mon texte dramatique et la version actuelle de *Vigile*, il s'est opéré un mouvement d'émancipation face à certaines conventions théâtrales que je croyais incontournables. D'autre part, le thème du manque, tel que traité dans l'œuvre de Kane, a nourri ma réflexion et m'a donné une certaine confiance, un accompagnement dirais-je, pour explorer cette thématique. La rencontre avec l'œuvre de Sarah Kane est assurément un des éléments essentiels de ma démarche personnelle et artistique dans le cadre de la maîtrise. La fréquentation de ses deux dernières pièces m'a donné l'audace de transgresser certaines conventions dramaturgiques et de m'approcher un peu plus près du manque et de l'abject. Sarah Kane, par son œuvre, est pour moi bien vivante et appelle à rompre l'isolement. Son écriture révèle un paradoxe que je ressens intensément et qui a guidé mon travail de création : l'expression artistique du manque en permet la matérialisation, la concrétude, tout en transformant le ressenti du manque en expérience de rencontre.

3.2 Le thème du manque dans *Vigile*

Lorsque j'ai abordé l'analyse de *Manque*, je me sentais confrontée à une œuvre énigmatique et impénétrable. J'éprouvais un malaise si grand que j'avais envie de m'enfuir. Puis certains aspects ont résonné très fort : ce manque d'amour dont j'avais aussi tenté de parler, cette difficulté avec la vie, cette difficulté avec la mort, cette ambivalence profonde qui fait qu'on se sent pris entre désir et renoncement. De la même façon dans ma création, j'avais voulu montrer le personnage de *Vigile* immobilisé dans un entre-deux, dans une interzone. Dans *Vigile*, ce lieu inconfortable où gît le personnage, exclu du monde, devient le lieu d'une réconciliation, d'un abatement des frontières entre la vie et la mort. Pour moi, ce lieu est le ressenti du manque fondateur. Il s'agit d'une zone étroite où l'on peut à peine bouger ou se déplacer, où l'on étouffe parce qu'il y a peu d'air respirable. L'écriture de *Vigile* est une façon d'exprimer que l'abjection et la détestation de soi sont liées au manque. Quand on sait cela, on peut sortir de la

culpabilité. L'expérience du manque advient à tout être humain et participe à la construction de soi. Le personnage de *Vigile*, tout comme les personnages de Kane, ressent ce manque avec une très grande intensité. En lien avec le manque, Sarah Kane est allée au bout d'une exploration de l'abject, du mépris et de la honte dans ses textes. Elle a même laissé des traces de sa propre disparition, de son vif besoin d'amour, du vide incommensurable qui l'habitait. En exprimant en poésie les mouvements de la mort qui emporte, elle a défriché des territoires obscurs. Je crois que son écriture a contribué à paver un chemin qui permet de marcher au cœur même du manque. À sa façon, le personnage de *Vigile* s'engage aussi dans cette exploration.

La jeune femme de *Vigile*, propulsée dans cet espace par le choc du décès de son père, voit ce lieu s'ouvrir vers un ailleurs aux perspectives nouvelles. La disparition physique du père amène la jeune femme à ressentir avec une acuité nouvelle le fait qu'il a toujours été absent dans sa vie. Aussi loin que remontent les souvenirs, le père manque à la fille. Le père occupe une place démesurée dans sa vie parce qu'elle n'a cessé de le chercher, de l'appeler. Ce père lui est finalement donné dans la mort. Plus précisément, l'expérience du manque s'intègre en elle grâce à la perte physique et définitive du père. Étrangement, la fille a l'impression qu'il admet dorénavant son existence, qu'il accepte son amour dans cet instant sublime où il disparaît. Alors qu'elle doit renoncer à jamais à sa présence, alors qu'elle met fin à son éternelle et vaine quête de reconnaissance et d'amour, la fille vit un moment d'apaisement. La mort du père fait exister de façon concrète pour la fille cette absence qui a forgé sa vie, sa personnalité. Il s'opère alors un lâcher-prise, une petite mort en quelque sorte, qui transforme momentanément le ressenti du manque en plénitude. Cet événement incarne pour elle un paradoxe complet. La quintessence de l'absence, représentée par la disparition définitive du père, met un terme à la quête incessante. La disparition physique crée une forme de matérialisation du manque qui a toujours existé. Dans *Vigile*, le père manquant qui décède devient moins manquant que lorsqu'il était vivant, mais inaccessible.

Dans un premier temps, le fait que la jeune femme soit mise en contact avec la mort par l'événement du décès du père active en elle la douleur du manque, l'abjection et le désir de mort. La jeune femme apprend à vivre avec ce désir de mourir au creux du ventre; elle découvre que vivre ainsi est de l'ordre du possible. En apprivoisant cet état, elle apprend que ce n'est pas la mort qui l'emporte, bien au contraire. Peut-être parce que le père, en mourant, est mort aussi pour elle. Dans *4.48 Psychose*, Sarah Kane écrit « *Je meurs pour qui ne le sait pas* » (p. 53). Kane soutient qu'elle explore l'inconnu aussi pour les autres. Ce faisant, elle permet à d'autres de ne pas disparaître. Le décès du père fait prendre conscience à la fille que son propre désir de mort pourrait l'emporter, que ce mouvement fait partie de la vie. Ainsi, la jeune femme réalise qu'il est possible d'exister *dans* et *avec* le manque, l'abjection, et le désir de mourir qui lui est rattaché. Le manque cesse d'être perçu comme un empêchement. Dans la perspective de *Vigile*, il participe à la vie même.

3.3 Le ressenti du manque comme contexte de création

Tout au long de l'élaboration de *Vigile*, j'écrivais des textes en lien avec le manque et je relisais ce que j'avais écrit à ce sujet auparavant. Nombre de projets d'écriture, de journaux de création et presque la totalité de mes journaux intimes tournaient autour de ce propos. J'ai choisi d'en transcrire ici quelques extraits. Bien que certains remontent à plusieurs années, ils recèlent des traces du questionnement à l'origine de *Vigile*. On y décèle l'expression de quelque chose qui se dérobe, qui ne se donne pas, qui manque. D'aussi loin que remontent mes souvenirs, je suis obsédée par une phrase, une ritournelle qui dit qu'il faut croquer la pomme de la vie. Dans mes cahiers, il existe plusieurs textes qui traitent de la pomme originelle. J'ai passé des années à penser qu'un jour je mordrais moi aussi dans cette vie dont certains semblaient jouir. Je me disais que ce fruit défendu était ma soif de vérité. Je pense aujourd'hui qu'il représente une quête de liberté.

Entre l'avant et le toujours
 Je cherchais le pendant
 Pendant du cœur et du corps
 La pomme qu'on mange ou qu'on regarde
 La pomme louche parfois brillante
 Qui ne se divise pas en quartiers

Mes dents sont tombées une à une / j'ai perdu mon faux sourire / ma bouche s'est fermée à tout jamais.

Le lieu du manque est le lieu de la plus profonde des solitudes. Cette thématique est récurrente dans mes journaux. Un extrait daté de 1999 :

À l'école [à l'école primaire où j'enseignais alors] je suis Paméla enfant, la petite qui palpite et s'allie aux autres enfants, mes semblables, mes alliés. Nous sommes contre le monde adulte. Ce monde adulte où je n'existe pas, où Paméla est une coque morte, vide, un masque inutilisable, rejeté. Eux, les adultes, ne reconnaissent pas Paméla, fausse adulte, vieille enfant qui n'a pas sa place. Paméla l'enfant me permet de vivre, me retient face à la mort, donne un corps vivant à cette construction. Je réclame la solitude comme une petite poignée d'air où je puisse respirer, survivre un temps à l'abri de l'étouffement par les autres. Je veux pleurer et souffrir loin du mépris, du dégoût, de l'irritation et de la colère des autres. Ces sentiments en moi sont assez difficiles à ressentir, je m'épargnerai les regards. Les regards des autres me brûlent et me lacèrent. Frissonnante de honte et de dégoût, je résiste à la vibration de la voix de l'autre qui s'immisce en moi. Tout contact intime m'est insupportable. Toute relation ravive mon insoutenable douleur du manque, m'est indescriptiblement torturante. Je fuis. Je cours. Je sauve ma peau. Je hurle de terreur. J'escalade le mur de l'ennui. Je me barricade à grands éclats de colère. Je reprends de force ce qui est mon plus grand tourment, mais sans quoi je ne saurais vivre : la solitude.

Sur le thème du manque, un autre texte qui dit bien la colère de l'abandon.

grande étendue de terre lointaine
 où logent plaintes et cris
 et mémoire ancienne
 et moi
 réfugiée de la nuit

ton corps d'encre brille
 sans inonder le lit
 d'encre ton corps s'échappent
 arborescences de rivières
 glorifiant tout sur leur passage

si tu ne me vois pas
 c'est que je suis au creux de tes flots
 n'aie crainte
 n'aie crainte
 ton animale est là
 ta vache aux pis gonflés
 ta teutonne navigue
 se perd en toi
 un point dur au ventre
 un poing brandi vers je ne sais quelle absence

tes eaux patientes sifflent doucement
 dans leur propre réservoir,
 mais moi je te déborde
 te force à couler
 à la recherche d'une mémoire
 coule encore et encore
 jusqu'à ce que ma sève circule
 et ne m'abandonne plus

Ces quelques extraits s'inscrivent dans une lointaine tentative de donner corps à l'isolement et à la solitude. Il m'apparaît significatif de souligner que les sentiments d'isolement et d'abjection furent aussi au centre de l'expérience créatrice de *Vigile*. Depuis longtemps, l'acte même de créer génère en moi l'abjection. À mes yeux, mes productions artistiques sont abjectes. J'éprouve un mépris profond pour tout ce que je crée. Les objets que j'invente déclenchent automatiquement en moi la honte. Pourtant toute ma vie a tourné autour du désir, je dirais même du besoin vital de créer. Je pourrais dire que l'expression artistique est pour moi la seule source de réelle satisfaction. Malgré cela, le processus créateur en vient toujours à me plonger dans le plus complet des dégoûts. Peut-être parce qu'à l'origine de chaque pulsion créatrice, il y a le rapport au monde, à l'autre. Tout acte de création est implicitement lié à la présence de l'autre, effective ou virtuelle. Je crois maintenant que dans toute pratique artistique, la présence de l'autre est une finalité. Dans un contexte de création artistique, lorsque je suis confrontée au regard de l'autre, je suis désarçonnée, mon monde intérieur se désorganise violemment. Je pense que cette désorganisation est liée à un manque de présence qui a érigé la solitude en système, en mode de fonctionnement. Dans cette situation, briser l'isolement devient extrêmement subversif. C'est alors le chaos. Créer m'est à la fois vital et

fatal. Bien qu'elle me soit difficilement supportable, je souhaite fortement la présence du spectateur ou du lecteur. Je cours donc éternellement après ce qui m'est insoutenable... Je réclame de la reconnaissance, une forme d'écoute alors que j'ai peine à la recevoir. En réalité, j'arrive à accueillir cette présence, mais au prix de bouleversements émotionnels très intenses. C'est ce qui s'est produit tout au long de l'écriture de *Vigile*. Il a été difficile pour moi de recevoir des commentaires, de questionner mes lecteurs et mes directeurs sur leurs impressions, de tenter de comprendre les effets que produisait le texte. Le simple fait d'être lue étant si chargé émotionnellement, j'avais le goût d'aller me cacher et de ne plus en entendre parler. De façon très autobiographique, *Vigile* illustre aussi ce rapport à la création. Le texte parle d'une personne repliée sur elle-même qui, au prix d'efforts considérables, se risque à marcher dans la lumière.

3.4 Étapes de création

Le processus de création de *Vigile* s'est organisé en deux grandes étapes, deux pulsions successives qui, avec le recul, appartiennent à un même mouvement. La première étape s'étend de juillet 2011 à janvier 2013. Pendant cette période, j'ai élaboré plusieurs canevas et écrit des dialogues du texte qui s'appelaient alors *La Ville écarlate*. Pendant plusieurs mois, le premier canevas de *La Ville écarlate* a été développé, écrit, maintes fois réécrit. Ce texte mettait en scène plusieurs personnages, dont la fille, le fils et le père. Autour d'eux gravitaient la grand-mère, des employés de la raffinerie de pétrole, des habitants de la ville écarlate, êtres mi-hommes, mi-animaux. Cette ville rougeoyante était celle de mon enfance, une représentation magnifiée et décadente de la vie sous les cheminées de Montréal-Est. J'étais sans cesse interpellée par cet univers enfumé, pollué, démesuré où les moments du lever et du coucher de soleil sont émouvants de beauté. Dans le processus d'écriture, j'ai essayé de structurer un récit. J'ai rédigé au moins vingt fois un résumé de ce que pourrait être la pièce. Le dernier se présentait comme suit : *Sur fond de fermeture de la raffinerie où elle travaille, une jeune femme, Vigile, se retrouve prise entre ses responsabilités envers un*

frère fragile qu'elle a sous sa garde et son immense désir de s'affranchir de son passé familial. Le retour du père, après dix ans d'absence, brisera complètement l'équilibre précaire qu'elle avait trouvé avec le frère et l'amènera à prendre une décision déchirante.



Figure 3.1 Photographie de Montréal est



Figure 3.2 Acrylique, Normand Lacroix

Voici un extrait de la première scène de *La Ville écarlate*, daté de décembre 2012. Dans ce texte, le personnage de la jeune fille a pour nom *La vigile*. Elle est celle qui veille sur son frère, qui vit dans l'attente du retour du père. Son frère est *Le petit frère aux peaux de loup*, nommé ainsi parce que son équilibre affectif tient à ces peaux usées et déchirées. Les fourrures représentent les quelques moments d'intimité qu'il a vécus avec son père, alors qu'il était très jeune enfant. Avec le temps, les peaux sont devenues peluches, amulettes, grigris.

Scène 1

Personnages : La vigile, Le petit frère aux peaux de loup

Sur une plate-forme désaffectée des terrains de la raffinerie, fin de l'après-midi, le soleil commence à descendre et à rosir le ciel.

La vigile entre en scène, exaspérée et impatiente. Au terme d'une longue recherche, elle trouve le petit frère.

La vigile : Tu es là depuis quand?

Le petit frère ne répond pas et reste prostré au sol dans un coin de la plate-forme. La vigile se tient à l'autre extrémité, tout près de l'escalier.

La vigile : Je t'ai cherché tout l'après-midi... Voyant que le petit frère ne dit rien. On rentre! J'ai pas dormi aujourd'hui, il faut rentrer!

Silence.

La vigile lance un sac au petit frère, il s'agit d'une gibecière. Le petit frère se précipite sur le sac, le passe par-dessus son épaule et le serre contre lui.

La vigile : Je l'ai retrouvé en m'en venant ici.

La vigile attend une réaction du petit frère. Elle démontre son impatience. Temps.

La vigile : Une fois n'est pas coutume que tu m'as dit... J pense que j'ai été bête de t'croire! *Temps.* Hé! J'peux pas passer mes journées à t'chercher sur les terrains de la raffinerie! Pis j'dis quoi quand l'école téléphone chez nous?

Le petit frère se redresse un peu, regarde sa sœur en soupirant, hausse les épaules en signe d'impuissance.

La vigile : Bon! Enfin, tu t'décides à faire un signe... *Elle s'approche de lui.* T'es tout sale.

Elle va pour lui frotter le front. Il s'empare de sa main, la plaque sur sa joue.

La vigile : C'est correct! J'suis là! C'est correct! Tout va s'arranger... Viens! On va aller jaser à maison.

Le petit frère lâche brutalement la main de sa sœur.

Le petit frère aux peaux de loup : Y a trop de microbes à maison!

La vigile : Tu l'sais qui m'reste pas beaucoup d'temps pour dormir!

Le petit frère aux peaux de loup : Y a des microbes à maison pis y a des microbes à l'école! C'est pour ça que j'suis parti!

La vigile : Tu l'sais que tu fabules!

Le petit frère aux peaux de loup : Va-t'en! Laisse-moi!

La vigile : Oui... Certainement!

La vigile descend de la plate-forme. Lorsqu'elle est hors de vue du petit frère, elle s'immobilise. Long temps.

Le petit frère aux peaux de loup : Qu'est-ce que nos parents feraient dans cette situation-là? (...)

(Consulter l'annexe A pour lire la scène en entier.)

La suite de la scène évoque l'enfance des deux personnages, l'engagement de la sœur à protéger son frère pendant l'absence des parents. À cette étape du travail, toutes les scènes que j'écrivais étaient sous forme de dialogues. Les répliques étaient relativement courtes. Je tentais de reproduire des conversations que j'entendais dans ma tête. Les personnages me parlaient, je les entendais et les voyais avec beaucoup de netteté. Ils étaient des bribes de souvenirs d'enfances transfigurés par le lieu de la ville écarlate. Je sentais que tout ce que j'écrivais était très proche de ma réalité, trop proche probablement. Je croyais qu'à force de nourrir mon imaginaire de mythes de la ville écarlate, les personnages se détacheraient de ma propre vie pour prendre leur envol. J'inventais tous les citoyens de la ville, je construisais des paysages, je dessinais les rues, les terrains vagues, je rêvais toute l'histoire de la ville. Je créais des légendes. Je ne savais trop comment rendre les éléments fantastiques qui surgissaient à mon esprit. Dans cette première mouture, j'avais imaginé un lac au fond duquel la jeune femme descendait. Il s'agissait d'un réservoir d'eau de pluie accumulée dans une carrière désaffectée en bordure de la ville écarlate. La vigile y plongeait, cherchant la mort. Arrivée au fond du lac, elle renouait avec un

désir de vivre qui contrecarrait ses plans. Elle refaisait alors surface, bouleversée, chancelante, à demi asphyxiée. Ces moments d'introspection du personnage me paraissaient impossibles à écrire. Je n'étais jamais satisfaite du ton que le texte prenait. Je n'arrivais pas à donner une forme à ce discours intérieur. Incapable d'écrire ce que je croyais devoir être des monologues, j'eus l'idée de faire converser la jeune femme avec des visages ou des voix qu'elle rencontrait au fond du lac. Tour à tour, la voix de la mère disparue, la voix d'un prince charmant, la voix de la grand-mère, dialoguaient avec la jeune femme. Ces échanges ne rendaient pas du tout l'émotion que je souhaitais donner à ces moments où la vigile se tenait entre la vie et la mort. Même si je tenais très fort à cette idée de descente au fond du lac, je ne suis jamais arrivée à la transposer.

Dans cette toute première version, je souhaitais inclure un théâtre d'objets miniaturisé où certaines scènes auraient été jouées et filmées en direct pour être projetées sur les murs du dispositif scénique. Ce procédé aurait permis de mettre en scène l'incendie de la raffinerie. Vers la fin de la pièce, la jeune femme mettait le feu aux réservoirs de pétrole pour détruire le monde duquel elle souhaitait s'affranchir. Le feu était incontournable dans cette histoire. Tous les personnages évoluaient dans un quartier ouvrier bâti autour des cheminées des raffineries. D'une certaine façon, ils vivaient sur un volcan sur le point d'exploser.

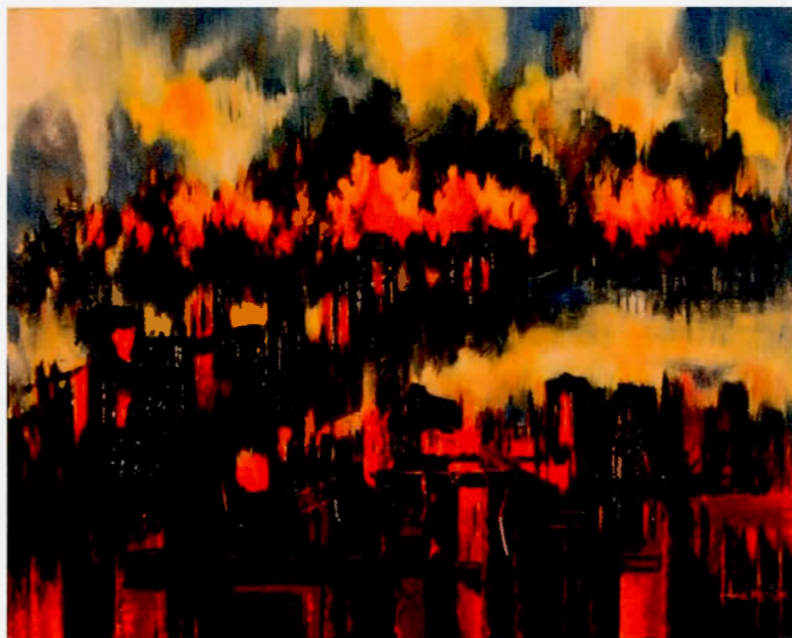


Figure 3.3 Acrylique, Normand Lacroix

Cette version du texte repose maintenant dans mon ordinateur et dans des journaux aux mille ratures. Cumul de mots, d'images et de dessins, cet univers en attente est toujours vivant à mes yeux. Manifestement, je ne sais comment l'amener au monde. Les images et les séquences théâtralisées sont pourtant très présentes dans mon imaginaire. Je voyais, et je vois encore ce monde en cinémascope. Je remarque que lorsque je pense à ce projet, les images s'imposent avec plus de force que les mots. Les atmosphères s'installent dans le silence. C'est peut-être pour cette raison que je ne suis pas arrivée à en faire du théâtre. Peut-être que pour ces personnages, les mots sont de trop. Ils vivent enfermés dans le silence d'un quotidien tragique. Ils vivent au jour le jour la tragédie de chercher leur place dans un monde constamment sur le point de se défaire, d'exploser en mille morceaux. Latents, en germe, à moitié articulés, ils peinent à gagner leur droit à la parole.

À la fin du mois de janvier 2013, j'avais l'impression de tourner en rond. Je n'arrivais pas à aller au bout de la pièce. Je sentais qu'il manquait quelque chose

pour que l'écriture m'emporte. Je ne comprenais pas qu'un projet si net, si tangible dans mon esprit, soit si difficile à concrétiser. Il y avait un fossé énorme entre l'univers qui se développait dans mon imaginaire et ce qui se matérialisait sur le papier. Quelque chose ne collait pas. Je me demandais pourquoi mes idées ne trouvaient pas la forme d'écriture adéquate pour s'exprimer. J'en suis venue à penser que je ne m'y prenais pas de la bonne façon lorsque je planifiais à l'avance de façon assez minutieuse le contenu de chaque scène, de chaque dialogue. Le fait de rédiger des canevas si détaillés m'enfermait dans un cadre rigide où je me sentais à l'étroit. Je ne ressentais plus le plaisir de la création. C'est à ce moment que Michel Laporte, qui était alors mon directeur, m'a suggéré de faire des exercices d'écriture quotidienne. Pendant quelques mois, le projet de *La Ville écarlate* a été relayé par une écriture quasi automatique, sans buts précis ni directions, qui avait comme intention première d'amener ailleurs et d'ouvrir de nouveaux horizons. La consigne était de me permettre une liberté totale, de ne même pas chercher à faire du théâtre. Dans un premier temps, je doutais de la pertinence de ces exercices, mais j'étais curieuse de voir ce qu'il en ressortirait. Mon projet me tenait tellement à cœur que j'étais prête à tout essayer. En effectuant ces exercices, je souhaitais qu'émerge ma voix, mon style, en oubliant un peu ce que j'avais appris. Je souhaitais me détacher de ma pièce en chantier, ne plus penser aux pièces lues dans le cadre de la maîtrise, faire fi de mes opinions et croyances sur ce que doit être le théâtre, sur ce qu'il est aujourd'hui, sur ce qu'il ne doit plus être, etc. Les exercices me faisaient entrer de façon plus soutenue dans la pratique de l'écriture. Je noircissais des pages et des pages. Je réfléchissais moins, écrivais plus. Jour après jour, j'assistais à un défilé de mots, de phrases, de poèmes, de scènes qui ne s'accrochaient à rien de viscéral. Je les laissais passer. Pourtant, sans le savoir, je me rapprochais de ma propre écriture, ma propre voix. À un moment, il s'est produit un déclic. J'ai écrit : *Certaines personnes traversent la vie sur le bout des pieds, ayant peur d'être entendues. Elles se déplacent de nuit, passant leurs journées tapies dans l'ombre. Ce n'est pas qu'elles aient quelque chose de spécial à cacher, c'est seulement qu'elles craignent la lumière.* Ces phrases sont restées en moi comme un signal, un ver d'oreille qui m'appelait à continuer. Il me semblait qu'il y avait là un je ne sais

quoi qui voulait se manifester et j'ai répondu à l'appel. Ces quelques mois d'écriture m'avaient amenée à faire confiance à la matière première, à travailler à partir de ce qui s'écrit et non pas à partir de ce que je voulais écrire. C'est ainsi que les premiers fragments de *Vigile* sont apparus. Avant de poursuivre le récit des étapes de création, voici un tableau récapitulatif des périodes de travail.

Tableau 3.1 Étapes d'écriture

Dates	Étapes de création
Juillet 2011 à janvier 2013	Écriture de canevas et de scènes de <i>La Ville écarlate</i>
Janvier 2013 à avril 2013	Exercices d'écriture quotidienne
Juillet 2013	Écriture de la première version de <i>La Vigile et la mort</i>
Août 2013	Écriture de <i>Lettres de la ville écarlate</i>
Automne 2013 à l'hiver 2014	Travail sur les voix dans <i>La Vigile et la mort</i> , texte qui est devenu le texte <i>Vigile</i> à l'hiver 2014

À l'été 2013, j'ai voulu écrire un texte à tout prix, peu importe la forme que ce texte prendrait. J'en ai finalement composé deux. Deux bébés chétifs, maladifs et difformes, mais tout de même vivants. C'est ainsi que je voyais ces deux écrits, tels qu'ils étaient au terme de l'été 2013. Des nouveau-nés accouchés avec des forceps. Je parlais alors d'une bête à deux têtes dont la tête principale était *La Vigile et la mort* et l'autre tête était *Lettres de la ville écarlate* (version remaniée et transformée de *La Ville écarlate*). Les images de l'accouchement forcé, de la bête ou du monstre hideux, expriment bien le sempiternel dégoût dont je parlais en début de chapitre. Les deux textes me paraissaient inadéquats. À mes yeux, *La Vigile et la mort*, créé en juillet 2013, n'était pas un texte théâtral. Il était trop narratif, ne présentait aucun dialogue, aucune action dramatique. Pourtant

j'aimais beaucoup sa forme poétique qui collait à ce que je voulais exprimer. Je pensais alors que je ne pourrais l'utiliser dans le cadre de la maîtrise. J'étais heureuse de l'avoir écrit, mais je croyais avoir perdu une partie de mon été où je devais coûte que coûte faire avancer *ma pièce*. Lorsque j'eus terminé l'écriture de *Lettres de la ville écarlate* en août 2013, je considérais que ce texte présentait aussi un problème. Certes, il empruntait plus à la forme dramatique conventionnelle. Sa structure s'appuyait sur un schéma narratif et sa forme était en grande partie dialoguée. J'avais imaginé une scénographie, des costumes, des éléments de mise en scène dont on retrouvait des traces dans les nombreuses didascalies. J'avais réussi à conserver plusieurs éléments du tout premier texte tel l'incendie. La jeune femme ne mettait plus le feu aux réservoirs de pétrole, mais, cette fois, à la maison familiale que son père voulait lui enlever. Je mettais en scène seulement les trois personnages principaux et développais beaucoup plus leurs rapports. Cependant, j'avais l'impression de m'être contrainte à faire entrer le texte dans une forme prédéterminée. J'avais fait de gros efforts pour écrire *du théâtre*. Évanoui le plaisir ressenti lors de la création de *La Vigile et la mort...* Au final, je trouvais que toute la pièce était dissonante. Elle était très proche de ce que je souhaitais exprimer, mais me semblait légèrement à côté de l'émotion.

Avec du recul, je peux maintenant affirmer que *Lettres de la ville écarlate* (le texte écrit en août 2013) démontrait des changements dans mon écriture. Lorsqu'on le compare au tout premier texte (*La Ville écarlate*), on constate qu'on y retrouve plusieurs monologues qui servent entre autres à raconter des pans de l'action dramatique. Les dialogues servent surtout à transmettre la nature des relations entre les personnages. Leur fonction principale n'est plus de faire progresser l'action. Dans *La ville écarlate*, les dialogues étaient toujours au service du développement de l'action dramatique. Le fait d'avoir écrit *La Vigile et la mort* précédemment semblait avoir transformé mon écriture. D'une part, une confiance nouvelle m'avait poussée à terminer la pièce. D'autre part, j'étais passée d'une forme strictement dialoguée à un mélange plutôt équilibré de

monologues et de dialogues. Pour *Lettres de la ville écarlate*, j'imaginai les personnages et le décor ainsi :

La sœur, jeune femme de 21 ans, travaille à la raffinerie de pétrole de la ville, gardienne de son frère cadet

Le frère, 16 ans, vient tout juste de quitter l'école secondaire pour travailler à la raffinerie

Le père, ancien employé de la raffinerie, a abandonné sa famille il y dix ans pour aller vivre dans la grande ville voisine, voit rarement ses enfants

L'action se déroule dans une maisonnette d'ouvriers où résident la sœur et le frère. La scénographie est constituée d'un espace vide dans lequel sont montés des murs qui rappellent un décor de plateau de tournage. Ce décor représente un rez-de-chaussée miteux où se trouve une pièce double qui sert de cuisine et de salon.

Dans une éventuelle mise en scène, je souhaitais déconstruire le décor, le brûler ou le démanteler. Il faut dire que l'univers de la ville écarlate est inspiré en grande partie de véritables souvenirs d'enfance d'où surgissent des images de plateau cinématographique et de brasier. Lorsque j'habitais Montréal-Est dans les années 70, une équipe de tournage avait filmé une scène d'incendie sur un terrain vague du quartier. Plusieurs résidents avaient assisté à l'événement, dont ma famille et moi. La dimension du décor qu'on livrait aux flammes et le nombre de techniciens à l'œuvre m'impressionnaient. Nous étions les témoins clandestins de la fabrication d'un film, voyeurs d'un monde d'initiés à la fabrication des rêves. À cette époque de l'enfance où je vivais encore entre rêve et réalité, ce moment m'a permis d'établir une nette distinction entre les deux. Je m'apercevais simultanément de l'existence d'une frontière entre l'imaginaire et la concrétude de la vie et de la porosité de cette ligne de démarcation. Peu de temps après, une maison a complètement brûlé un soir près de chez nous. Encore une fois, les résidents rassemblés étaient envahis par une grande fascination, empreints d'un silence respectueux devant l'incontrôlable, le démesuré. Ces deux incendies sont restés gravés comme des instants de communion, des instants où la conscience de l'indéterminé de la vie s'est immiscée en moi. Le feu ravageur créait le plus beau des spectacles, nous

rassemblait tous malgré la misère et la solitude. Comme personne n'avait péri dans ces incendies, la vie triomphait tout de même. Enfant, j'ai revu ces scènes en rêve des centaines de fois. Jusqu'à ne plus savoir si elles ont réellement existé ou si je les ai imaginées. Ces images du tournage et de l'incendie de la maison représentent pour moi une porte entre le réel et la fiction. Ces deux événements m'ont sans doute amenée à distinguer l'un de l'autre à une époque où ils étaient encore indifférenciés. L'écriture autour de la ville écarlate provient peut-être de ce moment charnière qui m'a fait sortir un peu de l'enfance.

Revenons maintenant à l'aspect plus monologué de *Lettres de la ville écarlate*. Ce qui est alors nouveau dans l'écriture, ce sont les soliloques qui reviennent sur une action passée. Les répliques annoncent et commentent ce qui s'est produit entre les personnages sans que ces événements soient écrits dans des dialogues ou des didascalies.

Extrait de la scène 2 :

La Sœur : J'écris aujourd'hui pour témoigner du temps qui passe, et de la frustration qui reste collée à la peau du monde, qui est imprimée dans chaque cellule de mon corps pis de celui de mon frère. J'écris pour dire que j'existe, le crier dans un grand silence. Tout a l'air paisible ici. La ville écarlate fume de toutes ses cheminées, une prière qui monte vers le ciel. Silencieuse elle aussi. On dit que y'a pas pire eau que l'eau qui dort. Qu'est-ce qui s'prépare en dedans de moi? J'suis immobilisée tellement fort que mes jambes pis mes bras me font mal quand j'veux faire un pas. J'suis collée comme une statue de sel, ben tranquille, capable de figer sur place pendant des heures. L'autre soir, j'suis même restée pendant une heure dans la même position en regardant la télé. J'répondais pas à mon frère. J'le regardais pas quand il essayait de m'faire bouger, j'ai même pas cligné des yeux. Chus comme tenue ben fort à terre parce que j'ai une boule ben pesante dans l'ventre. C'est pour ça que j'peux jamais m'envoler.

(Consulter l'annexe B pour lire la scène en entier.)

Extrait de la scène 12 :

Le frère : J'me suis dit, qu'est-ce qui est rouge là-bas? J'ai pensé, c'est elle, c'est elle qui passe. C'était elle, j'avais raison... Ça explosé ben fort, plusieurs coups comme un feu d'artifice. Une pétarade. Il fallait s'boucher les oreilles. Moi ça m'surprend pas. J'ai toujours su qu'était capable de grandes choses, de choses dangereuses même. Pis les choses dangereuses, ben ça arrive que ce soit aussi les

plus belles... J'ai vu tout ça quand j'étais encore dans mon char. J'me suis tout d'suite arrêté. J'ai commencé par voir une première étincelle, un pétitement. J'ai entendu un crépitement pis bang, ça s'est mis à exploser. La maison était déjà en train de flamber. Pis c'est là que j'ai vu une forme sortir du brasier. Ça m'surprend pas d'elle parce que j'ai toujours pensé qu'à brûlait par en dedans. Elle le savait peut-être pas, mais a brûlait pis à savait pas quoi faire avec ce feu-là. Aujourd'hui, le vent a soufflé pis ça l'a emportée. Elle était belle dans l'explosion. Écarlate! J'ai une sœur écarlate qui est partie on sait pas où... Après, on aurait dit qu'à s'en allait vers la raffinerie. On aurait dit qu'à s'déplaçait en roulant, aspirée... A s'est arrêtée pis elle a comme dansé sur place. J'ai pensé au feu d'la Saint-Jean. Dans ma famille, y disaient que le feu d'la Saint-Jean nous brûle pas quand on y touche. Je veux dire, quand l'feu est éteint. Y a du monde qui prennent des tisons ben rouges dans l'feu pour se protéger toute l'année contre le malheur. C'est peut-être pas juste des histoires de grand-mère... Je l'ai perdu de vue. Y'avait de plus en plus de monde autour de notre maison. Toute la ville était là, à regarder notre maison flamber. Les pompiers sont arrivés. Pis y avait encore du monde qui arrivait. Tout l'monde parlait en même temps. (...)

(Consulter l'annexe C pour lire la scène en entier.)

Dans le monologue suivant, le personnage ne décrit pas nécessairement une action passée, mais donne accès à son intériorité. C'est précisément ce sur quoi je butais lorsque j'essayais d'écrire les monologues de la jeune femme au fond du lac. Il y a donc eu une forme de déblocage où j'ai apprivoisée la prise de parole.

Extrait de la scène 9 :

Le père : Si je t'ai pas regardée, c'est pas parce que t'existais pas, c'est parce que j'en étais pas capable. J'suis pas capable de te regarder, j'sais pas comment. J'ai jamais su comment être bien avec vous autres. Vous pis votre mère, vous me preniez tout. J'me sentais coincé dans une vie que j'voulais pas. Vous voir, j'sais pas pourquoi, ça me rappelait la misère de mon enfance. Vous en demandiez tellement, toi, pis ta mère. Comme si c'que j'donnais était jamais assez. Y en fallait toujours plus. J'avais peur d'être vidé de mon sang. C'est peut-être pas correct, mais j'ai voulu vivre moi aussi, faire c'que j'voulais dans vie, être libre un peu, en dehors d'la job... J'ai juste voulu profiter un peu. J'ai sauvé ma peau, j'ai sauvé ma vie en faisant ça. C'est peut-être pas correct, mais j'ai pas pu faire autrement. J'ai jamais su comment vous amener avec moi dans c'te liberté-là. Peut-être que c'était juste une petite liberté, juste assez grande pour une personne, pas assez pour plusieurs. Même deux, ça rentre pas là-dedans. C'est peut-être pour ça que j'suis juste ben tu seul.

(Consulter l'annexe D pour lire la scène en entier.)

À la fin de l'été 2013, lorsque j'ai présenté les deux textes à mon directeur et qu'il m'a recommandé de travailler sur les voix présentes dans *La Vigile et la mort*, je me suis retrouvée face à une profonde interrogation. La perspective d'abandonner *Lettres de la ville écarlate*, qui était à mes yeux une véritable pièce de théâtre, pour me concentrer sur un texte au genre incertain me paraissait étrange. Certes, je préférais *La Vigile et la mort*. Certes, je percevais les différentes voix qui habitaient le texte. Je comprenais bien que la dramaturgie contemporaine permet une variété de formes et se donne toutes les libertés. Je savais cela depuis longtemps, mais de façon théorique. Malgré le fait que j'avais lu et aimé Martin Crimp, Daniel Danis et Sarah Kane, malgré le fait que *Ne blâmez jamais les bédouins* de René-Daniel Dubois avait été ma pièce fétiche tout au long de mes études en interprétation, je ne croyais pas que ces formes éclatées m'étaient accessibles. Face à la proposition de mon directeur, je demeurais hésitante et perplexe. En réalité, j'avais peur de me lancer ainsi dans l'inconnu. Si certaines lectures m'avaient donné le goût de prendre des libertés par rapport à la forme dramatique, je ne me voyais aucunement évacuer la psychologie du personnage et faire fi d'une structure dramatique conventionnelle. Tout cela était possible pour les autres, mais pas pour moi. Je me croyais incapable d'écrire de façon authentique et personnelle en dehors d'une forme conventionnelle. J'étais convaincue que je ne ferais qu'imiter des auteurs que j'avais lus. En fait je me trouvais face à un impossible, un interdit. Malgré mes résistances, j'ai répondu à la suggestion de mon directeur. Si j'ai entrepris de retravailler le texte *La Vigile et la mort*, c'est parce que je le sentais plus ancré en moi, plus sûr, plus significatif que *Lettres de la ville écarlate*. Malgré mes réticences à le voir comme de la matière susceptible de devenir théâtrale, je pensais qu'il correspondait plus à mes objectifs d'expérimentation d'une forme qui donnerait accès à l'expérience du manque.

3.5 Travail sur les voix

De l'automne 2013 à l'hiver 2014, le travail d'écriture s'est donc concentré sur *La Vigile et la mort*. Le texte a été modifié à quelques reprises avant d'arriver à sa forme finale : *Vigile*. J'étais contente de *La Vigile et la mort*, j'en étais secrètement fière. Le texte de cette première version se présentait sous une forme que je considérais comme très poétique. On y retrouvait des bribes de dialogues entre la fille et le père, mais très peu. Des marques typographiques (de petites étoiles) séparaient les parties qui se déroulaient dans le lieu de la maison et les parties qui étaient des souvenirs d'enfance. Dans cette première version, il n'y avait qu'une ébauche de ce qui est devenu un moment de crise, une forme de climax qui correspond à l'expression émotionnelle et verbale de la douleur du manque dans la dernière version. Malgré le fait que le texte racontait un manque, il n'y avait alors qu'une brève allusion à l'expression directe de la douleur du manque par le personnage (ou la voix) de la fille. Je crois que les étapes d'écriture, en plus de préciser les caractéristiques des voix et de les rendre plus actives, ont aussi établi une montée dramatique qui était très peu développée dans la première version. En voici un extrait, daté de juillet 2013 :

[...] Une heure plus tard, la sœur parlait avec l'homme. Il était chasseur, vaguement mendiant. Il disait souhaiter venir en aide aux enfants tout en insistant pour qu'on lui donne un peu de nourriture. La vigile a ordonné au frère de rentrer dans l'abri puis a demandé au chasseur de quitter les lieux. La fermeté et l'assurance de l'enfant l'ont amusé. Il s'est penché pour inspecter les sacs posés par terre. Il a trouvé la viande, en a pris une part et a commencé à la mastiquer lentement. La sœur s'est retenue de foncer sur lui. Ne sachant que faire, elle s'est approchée et a pris à son tour quelques saucisses. Elle en a caché deux dans sa poche, pour le frère, et en a croqué une autre. Sans hésiter, l'homme s'est rapproché de la jeune fille. Il a mis la main sur son genou et l'a fixée avec une expression qu'elle n'a pas tout de suite comprise, une expression qui lui rappelait son père. S'il me regarde ainsi, tout comme l'a déjà fait mon père, c'est que cet homme me veut peut-être du bien, pensa-t-elle sans trop de certitude. Quand elle a tenté de se dégager, il a solidement enserré sa jambe. Elle comprit qu'elle ne pouvait plus s'enfuir.

Les mots sont sortis en litanie inarticulée, en plainte stridente difficile à supporter. Les dents ont grincé, la mâchoire a cédé, le cri a conduit les mots écorchés, coupants, mouillés, baveux de pleurs et de sang. Du sang qui venait des entrailles et qui voulait voir le jour. Tous ces mots ont été crachés dehors. Ils sont

passés par le trou béant de la bouche qui ne s'était jamais tant ouverte. Ma main sur mes lèvres n'endigue rien, les mots passent par-dessus et entre mes doigts. Mes yeux inquiets sont témoins de cette chevauchée tant redoutée, ils expriment une terreur extrême jusqu'à ce que, épuisée, je laisse passer le flot. Dans le vacarme et le désordre, je cède, je cède, je consens enfin et me laisse emporter je ne sais où.

L'étranger en allé, la sœur a cessé de parler. La voix en elle s'est tue. Elle a retrouvé le frère endormi dans l'abri, l'a protégé du mieux qu'elle pouvait d'une couverture d'urgence. Puis, elle s'est tenue debout dans le vent et le froid. La nuit noire l'enveloppait, percée d'étoiles. [...]

Le texte était par moments une longue narration à la troisième personne puis passait au *je* pour laisser parler la fille. Le père s'exprimait aussi à quelques reprises de façon directe. La sœur et le frère enfants étaient décrits, prenaient la parole à l'occasion, de façon inconstante. On peut dire que des voix se faisaient entendre de façon un peu confuse et que l'idée de les préciser était intéressante. Ces voix faisaient exister des personnages, bien qu'ils soient à demi dans l'ombre. Je me suis mise à analyser le texte et à dénombrer les voix. J'ai alors procédé à une distribution du texte. Dans un premier temps, ayant fait disparaître la voix du père, j'avais partagé le texte en trois voix : celle de la fille, du frère et de la vigile. La voix de la fille était dans le présent du décès du père. La voix du frère surgissait des souvenirs d'enfance de la fille. Il s'agissait d'une réminiscence à laquelle la fille joignait aussi sa voix par moments. La troisième voix était celle de la vigile qui observait et décrivait ce qui se passait dans le temps présent du décès du père. Par la suite, j'ai expérimenté une séparation à cinq voix. Successivement, les voix ont porté des numéros, puis des noms. J'ai traversé une période de recherche qui m'a permis de mieux comprendre le texte, de le décortiquer dans ses différentes pulsions. Les voix représentaient tour à tour des échos du passé, un dialogue avec le père, une description de ce que vivait le personnage de la fille, un peu à la manière de didascalies. Les cinq voix étaient les suivantes : la voix de la fille qui assiste au décès de son père (**A** pour la voix première), la voix qui relate un souvenir d'enfance (**N**arratrice), la voix du petit frère (**F**rère), la voix d'un témoin (**T**émoin), la voix de l'interdiction (**S**upérieure). J'ai poursuivi mes expérimentations jusqu'à ce que je distingue plus

clairement les fonctions des différentes voix. À bien y regarder, il y avait dans ce texte une volonté de transmettre différentes couches d'un moment précis dans la vie d'une femme. Il y avait, du moins en germe, des discours qui se superposaient et dialoguaient dans un même espace-temps. J'ai donc essayé de préciser ces différentes strates qui participent toutes au ressenti de la jeune femme au moment précis où elle voit son père mourir. Voici un extrait du passage présenté précédemment, séparé en cinq voix :

F

Ma sœur parle avec l'homme. Il est chasseur, vaguement mendiant. Il dit souhaiter nous venir en aide. Il insiste pour qu'on lui donne un peu de nourriture. Ma sœur me demande de rentrer dans l'abri puis ordonne au chasseur de quitter les lieux. La fermeté et l'assurance de ma sœur semblent l'amuser. Il se penche pour inspecter les sacs posés par terre. Il trouve la viande, en prend une part et commence à la mastiquer lentement. Ma sœur se retient de foncer sur lui. Elle s'approche et prend à son tour quelques saucisses. Elle en cache deux dans sa poche, pour moi je crois, et en croque une autre. Sans hésiter, l'homme s'approche d'elle. Il met sa main sur le genou de ma sœur et la regarde avec une expression étrange.

N

Cette expression me rappelle... Il me regarde comme l'a déjà fait mon père. Il semble doux. Je tente de me dégager. L'homme enserre solidement ma jambe.

Je comprends que je ne peux plus m'enfuir.

F

Il y a eu des cris étouffés. Cela n'a pas duré longtemps. Ma sœur insiste pour que je retourne dans l'igloo. Je ferme les yeux et les oreilles en me protégeant de mes peaux. Je ne veux pas entendre les bruits sourds des corps qui tombent dans la neige. Je ne veux pas voir le sang qui colore le sol glacé.

T

La fille ignore qui est cet homme.

Un étranger? Le père qu'elle n'a pas reconnu?

Comment faire pour reconnaître le père?

Comment être certaine que le père est bien le père?

Comment garder souvenir de son visage s'il ne revient pas se rappeler à eux?

F

Je prends les pinces et taille les fils à collets. Je les tords jusqu'à ce qu'ils cèdent. Je coupe et recoupe jusqu'à avoir du métal plein les mains. Des petites étoiles brillantes... Je serre les poings.

Ma sœur me retrouve dans l'abri, me protège du mieux qu'elle peut avec une couverture d'urgence. Puis elle ressort, se tient bien droite dans le vent et le froid. Au-dessus d'elle, un grand toit percé d'étoiles.

L'étranger en allé, elle a cessé de parler.

T

Elle guette,
attentivement,
sans la moindre seconde d'inattention.

N

Je veux voir passer mon père quand il rentrera de la chasse.
Peut-être que, fatigué et transi, il oubliera de venir nous chercher.
Mais si je surveille bien, sans faillir, je le forcerai à s'arrêter.
Je trouverai bien une manière d'attirer son attention, de le retenir.

A

mes yeux témoins
expriment une terreur extrême
épuisée
je laisse passer

S

Pose ta main sur tes lèvres.

A

ma main sur mes lèvres n'endigue rien les mots passent par-dessus et entre mes
doigts vacarme et désordre je cède je cède je romps me laisse emporter

T

Litanie inarticulée
complainte stridente
difficile à supporter.

Les dents grincent, la mâchoire cède, le cri délivre des mots écorchés, coupants,
mouillés, baveux de pleurs et de sang. Du sang qui vient des entrailles et veut voir
le jour. Tant de mots crachés dehors. Une bouche qui ne s'était jamais tant ouverte.
[...]

Cette division des voix avait pour objectif de rendre le texte plus vivant, d'amener de la tension, de produire du rythme. Le petit frère a trouvé une voix et donne un point de vue sur les événements. Les autres voix représentent des oppositions, des conflits à l'intérieur du personnage de la jeune fille.

Le travail de réécriture est devenu plus intéressant à partir du moment où j'ai demandé à des amies de lire le texte à haute voix. Nous avons ainsi organisé quelques rencontres où des lectures étaient suivies de discussions. Je pouvais entendre le texte et prendre un peu de recul. J'ai reçu plusieurs commentaires

qui ont éclairé mon travail. Je me suis rendu compte de la lourdeur du texte, de la longueur des phrases qui étouffait le rythme. Ces lectures m'ont permis d'alléger quelque peu le texte, de le dégager. Je crois que je suis rendue à l'étape de réellement travailler la musicalité du texte. Le processus de réécriture a visé une amélioration du rythme, mais ce travail ne me paraît pas terminé.

3.6 Devenir scénique de *Vigile*

Dans le cadre de la maîtrise, je n'ai jamais projeté une lecture publique de *Vigile*. Je me disais que je n'en avais pas le temps, que mon travail d'enseignante et les nombreuses productions que j'organisais en milieu scolaire tout au long de l'année ne me permettaient pas de consacrer du temps à des répétitions pour une lecture publique. Cela allait de soi et n'a été remis en question que bien tard, bien après le moment où il aurait fallu que j'organise un tel événement. Je crois maintenant qu'il y a, dans cette décision, privation de quelque chose d'important. Cette privation d'entendre et d'exposer mon texte va certainement de pair avec la honte. J'ai écrit, soit. C'est déjà beaucoup. Il était inimaginable pour moi que mon texte soit lu en public. D'une certaine façon, je considère encore ce texte comme étant inadéquat. Je doute de sa nature théâtrale, je pense parfois qu'il n'est pas tel qu'il aurait dû être. Pourtant, par moment, j'imagine un devenir scénique.

Je vois d'abord une comédienne, seule en scène dans un espace vaste et ouvert. Il s'agit d'une comédienne que je connais. Une femme dans la trentaine qui possède une énergie assez juvénile pour jouer les jeunes filles, mais qui peut s'adapter facilement à différents âges de la vie. Elle a suffisamment d'expérience pour comprendre le deuil, pour porter en elle une vieille blessure, tout en dégageant une fraîcheur qui lui permette de rendre l'innocence de l'enfance. Dans l'éventualité où il y aurait d'autres acteurs, ils seraient présents dans l'ombre. J'ai joué, il y a de cela plusieurs années, le rôle de la jeune fille dans *Intérieur* de Maeterlinck. Le texte avait été adapté pour qu'il soit dit par la jeune

filles décédées. Dans le rôle de l'âme ou de l'esprit de la jeune fille, j'évoluais autour des membres de la famille, je montais sur eux, leur parlais à l'oreille. Je les accompagnais dans l'instant qui précède l'annonce de la nouvelle du décès. J'étais un témoin invisible du moment où leur vie allait se briser. Peut-être qu'une mise en scène de *Vigile* pourrait faire appel à des comédiens pour interpréter les différentes présences du texte, dont celle du père et du petit frère. Mais il y a aussi les doubles de la fille elle-même, qui demanderaient la présence d'au moins quatre femmes : celle qui est témoin, celle qui vit le décès du père, celle qui se contrôle et se contraint, celle qui représente l'enfant qu'elle a été. J'imagine qu'il serait possible de placer la jeune femme, *Vigile*, comme unique être vivant au milieu d'acteurs symbolisant des souvenirs. À l'inverse de ce qui était mis en scène pour *Intérieur*, la comédienne circulerait parmi les morts ou les fragments d'elle-même. Je crois que seules des expérimentations en atelier permettraient de vérifier si cette avenue est intéressante.

Outre l'éventuelle présence de personnes surgissant de l'ombre et dialoguant avec la jeune femme, j'aimerais voir évoluer la vigile dans un lieu vaste et désert. En ce qui concerne la scénographie, je vois une lampe au-dessus d'une table et un service à thé. Il y a le vent du nord qui souffle avec fracas, présence effrayante qui empêche tout repos et revient périodiquement envahir le lieu de la cuisine. L'extérieur et les grands espaces sont importants. Le père est parti chasser très loin de ses enfants. Il lutte contre le froid et les bêtes sauvages. Les ombres des animaux peuplent des espaces enneigés. J'imagine une mise en scène qui travaille de façon très subtile avec l'ombre et la lumière. La gestuelle devrait être élaborée de sorte qu'elle soit apte à rendre une dilatation de l'instant en jouant avec les rythmes corporels par exemple. Ces quelques images d'un avenir scénique pour *Vigile* scintillent dans mon esprit, livrant tour à tour des échos de productions théâtrales passées et des bribes d'un spectacle en gestation.

3.7 Se fixer un point d'arrivée

Maintenant arrivée au terme de ma démarche à la maîtrise, je sens le besoin d'interrompre le travail sur *Vigile*, bien qu'il ne soit pas nécessairement achevé. Je ne souhaite pas concrétiser une mise en scène pour l'instant. *Vigile* est né d'un désir d'écrire, désir qui existe en moi depuis plusieurs années. Au début du projet, je souhaitais dire l'expérience du deuil et les bouleversements qu'il amène. Je souhaitais aussi expérimenter une démarche d'écriture en dehors de mon travail d'enseignante en art dramatique au secondaire. Dans le cadre de mes fonctions, je demande régulièrement aux élèves d'écrire, mais je le fais trop peu moi-même. Lorsque je m'adonne à l'écriture, c'est principalement pour des productions étudiantes. La démarche d'écriture correspond alors à des besoins pédagogiques bien précis et se fait souvent à la suite d'ateliers avec les élèves. *Vigile* m'a amenée complètement ailleurs. Je pourrais dire que j'ai fait un séjour dans un atelier noir. Je reprends ici une expression d'Annie Ernaux dont les livres et les réflexions sur l'écriture m'ont été d'un précieux accompagnement. Dans *L'écriture comme un couteau*, elle discute longuement de son rapport à la langue. J'ai été très intéressée et touchée par ses propos. J'ai appris que l'écriture ne va pas toujours de soi, même pour une auteure confirmée. Ernaux aborde avec simplicité et franchise ses difficultés. Elle explique que pendant l'activité d'écriture elle tourne souvent en rond, à la recherche d'une forme qui « [...] permette de penser l'impensé. » En commentant le journal qui accompagne ses projets de livre, elle résume bien sa position. J'ai été étonnée d'apprendre qu'on pouvait à la fois écrire et ressentir cela.

Est-ce que ce journal ne reflète pas la lutte entre le moi le plus ancien, avec son habitus populaire, *dominé*, et les contraintes qu'exercent les modèles littéraires? Car [le journal] est né de mes problèmes à transcrire la réalité et la vision du monde de mes ascendants dans une forme littéraire qui ne les trahisse pas. Pour le transfuge ou l'exilé, rien ne va de soi dans la vie sociale, non plus dans l'écriture. Peut-être éprouve-t-il plus qu'un autre écrivain la fragilité et l'arbitraire de la nomination des choses, plus qu'un autre est-il au cœur de *l'impérialisme de la langue* dont parle Barthes. (2011, p. 12)

Tout au long de mon processus, je n'ai cessé de chercher des façons de transposer ce que j'avais à dire. J'avais aussi l'impression de me battre avec un interdit. L'image de la transfuge ou de l'exilée représente bien ce que je ressens lorsque j'écris. La démarche même d'étudier à la maîtrise renforce cette perception. Puisque je suis issue d'un milieu familial qui ne valorise pas les activités intellectuelles, le fait même d'entreprendre des études supérieures implique un geste d'éloignement ou de séparation avec mon milieu d'origine. Pour moi, écrire et réfléchir demeurent des activités subversives. Peut-être parce qu'elles sont des activités peu rentables de prime abord, voire inutiles, pour le milieu ouvrier d'où je viens. Pourtant, en écrivant, j'ai l'impression d'avoir accès à un autre moi, qui existe tout autant. Au cours de la maîtrise, cette autre facette de ma personnalité a pu s'affirmer un peu plus grâce à la présence bienveillante des interlocuteurs qui se sont trouvés sur mon chemin. Au bout du compte, j'ai l'impression que la pratique de l'écriture m'a plongée au cœur d'un paradoxe. Dans un même mouvement, elle m'a permis de poursuivre l'affirmation de mon identité et l'apprivoisement de l'altérité. Au terme de cette expérience, le regard des autres m'effraie un peu moins. Il n'est plus le seul reflet de la réprobation qui m'habite, il est aussi ce qui anime mon désir de vivre.

CONCLUSION

À peine terminée la rédaction de ce mémoire que s'ouvrent de nouvelles avenues de réflexion. Une compréhension neuve du manque et de l'absence génère d'autres interrogations. Il se dessine des représentations plus complexes de ce lieu qui correspond au ressenti du manque fondateur. Au terme de cette recherche création, les certitudes s'évanouissent. Est-ce bien une conscience aiguë du manque qui provoque un abattement des frontières? N'est-ce pas plutôt l'effondrement des catégories qui fait ressentir la perte de certitudes comme une fin en soi, qui remet en question la vie même? D'un point de vue ou de l'autre, nous assistons à une interpénétration des idées, à une porosité des frontières, à la présence d'un chaos. Nous voyons poindre à l'horizon une bienheureuse incertitude, peut-être plus proche de la matière première de la vie, toujours en mouvance, en heurts, en redéfinition. Un extrait de journal de création donne à voir une des nombreuses facettes du trajet parcouru :

Ces années à la maîtrise ont été le théâtre de la rencontre avec un autre moi *dont le visage est scotché au verso de mon esprit*. Tout comme pour Sarah Kane dans *4.48 Psychose*, cette rencontre m'a foudroyée. Dans le choc, une lumière a mis à jour un cœur qui bat pour l'autre. J'ai traversé l'opacité du désespoir grâce à une longue vigile. Je pensais que je passerais ma vie dans l'ombre, mais un frêle personnage, une sentinelle errante de mon imaginaire est revenue de chez les morts et m'a sauvée. (octobre 2014)

Dans cet essai nous avons voulu rendre compte d'une recherche qui s'est articulée autour des trois axes suivants : une étude des principales caractéristiques formelles de la dramaturgie contemporaine, un dialogue avec *Manque* et *4.48 Psychose* de Sarah Kane et une recherche d'une forme d'écriture à même de transposer le ressenti du manque. Tout au long du processus, nous avons interrogé les liens entre poétique, abjection et manque. L'analyse des textes de Kane ainsi que notre travail d'écriture nous porte à penser qu'un théâtre des voix est une forme privilégiée pour exprimer avec justesse une poétique de la douleur du manque. Un théâtre des voix est un théâtre des corps

qui tendent à s'absenter. Nous croyons que les corps soumis à l'horreur, à l'abjection et à la souffrance sont également des corps confrontés au manque. C'est l'insupportable de l'expérience qui amène une coupure, une anesthésie ou un effacement des corps. Un théâtre des voix est à nos yeux un théâtre des êtres écorchés, mis en contact avec l'horreur et l'abjection dont la face cachée est un vide vertigineux, une insoutenable absence.

Une poétique de la douleur du manque est un moyen de survivance, voire une véritable résistance au désenchantement. Le fait de donner une voie d'expression au manque interrompt l'isolement, génère une expérience de contact qui va à l'encontre même de l'absence. Une telle dramaturgie oppose l'espoir au cynisme, réaffirme l'humanisme face au pessimisme ambiant. La société nord-américaine voit le désengagement social, l'indifférence, le nihilisme et le cynisme vulgaire dicter les comportements et influencer les décisions les plus importantes. Une conviction profonde que les idéaux humanistes d'équité et de justice sociale sont inatteignables se répand et semble faire loi. En entrevue avec Jean-François Côté, Wajdi Mouawad discute du cynisme ambiant qui l'étonne et qu'il a du mal à comprendre. Il affirme qu'une large majorité de personnes vivent avec une angoisse indéfinissable et ne comprend pas qu'on y réponde par du cynisme. Mouawad dit se sentir totalement étranger à cette attitude et déplore le fait qu'un nombre croissant d'espaces publics en fassent leur mot d'ordre. (2005, pp. 19-20) Pour sa part, Charles Taylor identifie trois phénomènes à la source du malaise contemporain. Le premier, l'individualisme, entraîne un repli sur soi et appauvrit le sens de la vie, isolant ainsi l'individu de ses semblables. Le second, la primauté de la raison instrumentale, fait de l'efficacité, de la productivité et de la rentabilité les seuls moyens de mesurer la réussite. Le troisième phénomène, qui découle des deux premiers, est la perte de la liberté de pensée et de la volonté de participer à la vie politique. Taylor évoque alors le concept de despotisme doux de Tocqueville où les formes de la démocratie sont sauvegardées, mais où tout est régi par un pouvoir invisible, qui agit dans plusieurs sphères de la société. Face à ce pouvoir organisé qui dispose de beaucoup de moyens financiers, les individus ont bien peu de prise (1992,

pp. 15-21). Cette situation sociale et le sentiment d'impuissance qui en découle sont certes à même de provoquer l'angoisse.

Pourtant, il est urgent de rendre visible la détresse qu'entraînent l'isolement et la primauté de la raison instrumentale. Il est impératif de faire apparaître la souffrance pour que l'indignation apparaisse et déclenche un mouvement de contestation. Il faut dire et redire que la dépossession de la liberté individuelle sert en tous points les intérêts d'un monde consumériste. Pour plusieurs, dont Bernard Stiegler (2003, 2009) et Georges Didi-Huberman (2009), la résistance aux pouvoirs en place est fondamentalement de l'ordre de l'expérience esthétique. C'est en se réappropriant la singularité de cette expérience que l'individu se reconnecte à sa propre sensibilité et peut se sortir d'une forme d'aliénation. Dans un monde où les anciennes catégories du bien et du mal, du vrai et du faux ne tiennent plus, il peut s'avérer difficile, voire présomptueux, de continuer à distinguer ce qui va dans le sens de la vie de ce qui l'entrave. Pourtant, il peut être fatal de rejeter certains principes comme ceux de justice et d'honnêteté. S'il est évident que ce qui semblait vrai hier peut s'avérer faux aujourd'hui et que l'on doit apprendre à vivre dans un monde où les frontières ne sont plus nettes, la recherche du beau demeure un élan noble, une façon de lutter contre la mort. Une quête de vérité, comme en était animée Sarah Kane, garantit une authenticité nécessaire pour quiconque cherche à changer le monde. En dénonçant les horreurs de la guerre et les horreurs des luttes impitoyables qui se trament au creux de l'intime, Kane a mis en forme ce qui était jusqu'alors inexprimé et inexprimable. Elle a ouvert une voie difficile, exigeante, mais d'une grande justesse. Elle a réussi à rendre compte d'aspects extrêmement complexes de l'expérience humaine. L'art est sans aucun doute la meilleure arme pour préserver la vie de l'esprit. En ces temps troublés, sombres et déshumanisés, il est émouvant de se rappeler les propos de Heiner Müller, qui décrit avec perspicacité la raison d'être de la création artistique.

Car la réalité doit être rendue visible

Pour pouvoir être transformée

Mais la réalité doit être transformée

Pour qu'on puisse la rendre visible

ET LE BEAU SIGNIFIE

LA FIN POSSIBLE DE L'EFFROI

(Müller, Fautes d'impression)

Vigile

Certaines personnes traversent la vie sur le bout des pieds, ayant peur d'être entendues. Elles se déplacent de nuit, passant leurs journées tapies dans l'ombre. Ce n'est pas qu'elles aient quelque chose de spécial à cacher, c'est seulement qu'elles craignent la lumière.

Le temps s'arrête
figé entre tes yeux
et les miens

fixé entre deux regards
croisés.

Ce n'est pas un duel
mais une rencontre

les regards aiguisés

le silence lourd

nul sang à l'horizon

nul sang invité à couler.

Le sang bat dans les veines
à folle allure

le temps suspendu

un pont tendu

une route que l'on peut emprunter pour sortir de nulle part s'enfuir du
sordide de l'étroit.

*filie troublée
gestes lents
dans les mains*

*une soucoupe
fine porcelaine
sur laquelle tremble une tasse*

*porcelaine anglaise
fleurs peintes à la main
poudre d'or
air aristocratique du service à thé
tous les autres morceaux
égarés ou brisés*

*une lampe au-dessus de la table
lumière douce
qui enveloppe le père et la fille
chaleur
et lourdeur
du temps*

*ce n'est pas le jour
ce n'est pas la nuit
un moment qui s'étire
une vie
d'attente de désir*

*Elle empoigne la théière ébréchée et emplit à nouveau la tasse.
À nouveau le tremblement.
À nouveau le bruit de la bouche du père qui aspire le liquide chaud.
Une bouche fébrile et vacillante qui n'a jamais aimé parler.
Les bras de la fille se tendent vers le père.
Les mains essuient les lèvres fatiguées.
Frôlent le menton et épongent le front.
Serviette de lin brodée au point de croix.*

Des yeux de mon père s'échappent de grands oiseaux qui se déploient.

C'est le matin, un matin qui illumine nos vies. Pour moi un commencement, pour toi la fin. Une fin baignée de lumière, une fin qui donne des suites. Je porterai le flambeau, te ferai vivre en moi, tu seras encore là.

Je veux prendre ces oiseaux dans mes mains, les caresser et sentir les
petits battements de leur cœur.

Je t'attendais, j'ai toujours espéré te voir. Tu es beau dans cette fin, tu
éclates de lumière, tu brilles très fort en tes derniers instants. C'est plus
simple que je le croyais. C'est là, plein et offert à qui le veut bien. Il suffit
d'ouvrir le poing.

Je tends la main vers toi
t'effleure du bout des doigts
le temps change
quelque chose s'arrête.

*Le père s'agite.
Le thé qu'on renverse.
tasse soucoupe théière
éclats de verre*

Bras ouverts
Mains tendues
Je t'embrasse t'enlace baise ta bouche tordue
ta poitrine défaite
implore
tourne ta tête vers mon visage
Regarde-moi
Regarde-moi
encore

Je me blottis contre toi
Force ton corps à demi nu
demi disparu
tire à moi les membres encore vivants
Je te veux ici pour moi
Regarde-moi
Parle-moi

Tu gémis
Te débats
Ton cœur presse le pas
explose ta poitrine
Je me presse contre toi
Mes mains fortes sur ta nuque
appuient et pèsent
Penche-toi
Regarde-moi
Regarde-moi

regarde-moi parle-moi regarde-moi parle-moi parle-moi regarde-moi
parle-moi parle-moi parle-moi

Tu bats l'air
de tes bras
tortilles et
tourne
dans tous les sens
yeux inquiets qui cherchent une issue
trous minuscules
où pointent des éclairs rouges
qui s'accrochent à moi
me percent

Tu veux sortir de la cage

Un grand craquement
Une glace qui cède
des eaux noires qui aspirent

Ta bouche s'ouvre se tord
Que veux-tu dire?
Parle! Parle!

souffle éteint
par le silence

plus aucun bruissement d'ailes
plus de regards qui pointent

J'ai pris ton regard comme un cri. Tu n'as jamais su parler, jamais su
regarder. Un regard rempli de mots

inarticulés

enveloppés de silence, de soif de vivre...

Tu disparais dans un ultime désir, te fonds dans un éclat.

Feu d'artifice avant la grande absence.

*le ventre de la fille
s'ouvre
le sang coule
un sang noir
souille
souille les jambes les genoux la jupe les bas blancs*

*une puanteur extrême
des excréments
dans la pièce*

*une nuée de mouches
se pose sur le ventre de la fille*

Il n'y a qu'à tendre la main
ouvrir le poing
un poing brandi n'étanche pas la soif
pas plus qu'il n'apaise la faim.

J'ai tant dormi à poings fermés
seuls mes rêves ont meublé ma vie.

J'ai su garder les yeux clos
couper tous les ponts.

J'ai su attendre
tapie dans l'ombre
mais aujourd'hui
j'ai une envie de lumière...

Ferme les yeux du père. Cale-le dans son fauteuil. Qu'il repose en paix. Ramasse la soucoupe et la tasse. Ne tremble plus. Pour une dernière fois, éponge le front du père, sa bouche crispée, désarticulée, qui cherchait encore, quelques minutes plus tôt, à dire... Il faut tout nettoyer. Mais attends. Attends debout dans le silence. Il t'a donné à voir sa fin. À voir sa vie, sa frayeur. Sa frayeur... Reçois ce que tu espérais depuis toujours.

La rivière gelée est là, intacte. Nous jouons à briser la glace. Nous aimons jouer à perdre pied. C'est quelque chose que nous savons faire. Craquer à l'infini. Se défaire... Nous utilisons le craquement comme mode de construction, reconstruction, reconstitution... Sans même savoir ce que nous cherchons à recréer. Nous cherchons à être autres que nous-mêmes et, à force de briser, nous avons très mal.

*Dans la cuisine, les gens entrent.
Ils veulent secourir la fille.
Elle ne les voit pas.
Ne veut pas.
Elle jouit encore de ce moment,
immobile dans la nuée des bienveillants.*

*La mort n'a rien d'affolant.
La mort calme, assouvit le désir,
arrête la course, la rend dérisoire.
Enfin un moment de vérité.
Enfin la rencontre.*

*Ils entourent la fille
délassent les chaussures
retiennent les bas
changent la couverture du père
cherchent à éliminer
l'odeur.*

*Elle laisse faire en elle une vie de silence
la vie du père en allé.*

*Des mains nerveuses lavent le plancher
frottent avec l'énergie du désespoir
comme si la moindre tache était signe
de malheur.*

Ne touchez pas au père ça non!

*Ils ont peur
de la bouche crispée
tordue
monstrueuse.*

*Ils craignent le cri
qui viendrait depuis la mort
les maudire
le cri de reproche avec lequel
ils ne pourraient pas vivre.*

*Peur du corps inerte
porte vers l'ailleurs.*

Peur, mais.

*La fille se tient debout, ne vacille pas, ne bat aucunement des paupières.
Elle absorbe le vacarme, freine l'agitation.
Repousse tout ce qui vient à elle, des meubles qu'on déplace aux objets
qu'on emballe pour les faire disparaître dans des boîtes.*

Retrouver le regard tendu
l'endroit où marcher
la corde raide.

M'enfuir du sordide, de l'étroit.

J'emprunte ce passage
foule le sol sous le ciel de mes désirs
arrive à une frontière
la franchis
sors de mon territoire.

Le chemin s'ouvre au-delà du connu.

Le grand ruban déroulé des yeux de mon père m'invite à la promenade.

Je franchis la ligne d'horizon et m'envole.

Un long temps.

fils de fer
de cuivre
et anneaux
cordes
gibecière
pincés
et ciseaux

Soubresauts de perdrix
Te voilà pris

J'ai tout oublié
il fait nuit lorsque je reviens
encore ce bruit
ces gens.

Minuscules taches de couleur dans l'immensité blanche, mon frère et moi attendons notre père parti à la chasse. La chasse au petit gibier. Il nous a demandé de l'attendre là. La construction de notre igloo nous passionne. Nous façonnons des blocs bien droits pour l'assemblage des murs. Notre abri sur la rivière se transforme en une lointaine banquise accueillant deux orphelins, deux abandonnés, deux miséreux qui triompheront de la misère. La grande sœur protège son frère contre les intempéries, les ours polaires et les voyageurs suspects. Je me dresse en vigile infatigable, en louve rusée, prête à tout pour préserver mon petit. Mon frère et moi, enserrés dans de larges foulards glacés et raidis par le froid, construisons vaillamment notre maison sur la banquise.

Nous attendons, patients, son retour. Nous attendrons jusqu'à n'en plus savoir quoi. Nous attendrons jusqu'à en oublier qui est notre père. Nous attendrons jusqu'à douter de sa promesse. L'attente devient le cœur de notre existence, le noyau des heures que nous enveloppons des plus belles images que nos rêves peuvent produire.

ton sang a coulé
taché ta jupe et tes bas blancs

tu croyais que tu vivrais
sèche et propre
jusqu'à ta mort

mon ventre ouvert
ma vie basculée
épanchement
rencontre

je me colle à cet instant
enlace l'image du père

La construction du refuge est terminée. Un campement parfaitement organisé pour jouer aux chasseurs. Tous les objets trouvés dans nos sacs

sont répertoriés. Toute chose pourrait servir à nous sauver en cas d'attaque, de gel ou de faim.

J'habille mon frère de ses peaux. Je les place par-dessus son habit de neige usé. L'habit qui m'a autrefois appartenu. La peau de loup drue et brillante sur sa poitrine pour le tenir au chaud. Le loup fera de lui un grand chasseur. J'enserme son cou d'une fourrure de lynx. Autour de son visage, un col roux tacheté de noir. Mon frère devient grâce à moi, un petit roi aux secrets bien gardés. Je fixe la peau de renard sur son ventre rond. Il va devenir un petit garçon bien rusé. J'attache le tout avec des lacets de cuir qui passent autour de son dos et ses cuisses. Maintenant qu'il est protégé, il peut affronter l'inconnu et la dureté de l'hiver. Et surtout, il peut écouter la voix du père dans le frottement des fourrures.

Mon père m'a donné ces peaux de bêtes qu'il a lui-même chassées. Je les ai nettoyées à l'aide d'un couteau, je les ai graissées. Ma sœur a fixé des lanières de cuir à l'aide de fils de nylon. Je ne me sépare plus jamais de mes peaux.

Lorsqu'il les égare, il faut remuer ciel et terre pour mettre la main dessus. Lorsque les peaux se déchirent par usure, je passe de longues heures à les raccommoder. Je me penche patiemment sur mon ouvrage et perfore la matière revêche. Au fil du temps, les morceaux se sont multipliés et supportent un nombre toujours croissant d'écheveaux et de nœuds.

Mon frère se calme.

Le soleil inonde la pièce.

La fille se balance, vacille, place un bras devant son visage.

Se protège de la lumière crue.

Elle cligne des paupières, chancelle,

choit sur les coins durs des commodes, sur les guéridons.

Elle tremble maintenant plus fort que la tasse sur la soucoupe de porcelaine. J'ignore si elle volera en éclats dans la grande secousse.

une coque lisse et propre
s'éventre
puanteur
trop longtemps retenue

Recroqueville-toi. Domine le tremblement. Va te tapir dans l'ombre.

Je répare un collet endommagé. Je m'applique à mettre en pratique les leçons de mon père. Il appréciera notre débrouillardise en son absence.

J'arpente notre terrain soigneusement délimité par un muret de neige et des branches mortes plantées à la verticale. Que rien ne vienne déranger mon frère! Satisfaite de notre installation, j'observe le ciel couvert. Je scrute la forme des nuages pour y interpréter quelques signes de notre avenir. À tout moment je tends l'oreille aux déplacements et aux cris des animaux sans doute occupés à fuir les assauts de notre père.

*Le bruit s'estompe dans la pièce.
Les gens quittent la maison,
laissent derrière eux la fille prostrée
sur le sol de la salle à manger.*

*Les toiles des fenêtres sont descendues.
Les jambes de la fille repliées.
On lui a passé une robe de nuit.
Une robe de soie bleue malgré le sang qui jaillira encore, peut-être...*

Ne bouge pas, ne tremble pas.

Vissée au sol, je ne peux partir. Mes jambes n'obéissent plus.

Elle guette le soleil, se contracte pour ne pas être atteinte.

Un rayon de lumière transperce le bas de la fenêtre, s'allonge vers sa main.

Étroitement lovée,
je contiens mon corps,
tourne le dos
au jour qui me rattrape.

De larges tracés dans la neige... Le visage de notre père. Un chapeau muni d'oreillettes surplombe le front sans cheveux. Les yeux plissés ne laissent poindre aucune expression particulière. Pas plus que la bouche, fine et droite, formée d'une ligne horizontale. Juste à côté, de la même taille que le visage, un lièvre en plein saut se déploie, pattes tendues à s'en écarteler. Un soleil pointe ses rayons sur l'animal qui veut s'envoler du tapis blanc. D'autres dessins s'ajoutent à la composition. Des étoiles, des flèches en plein vol, des cœurs transpercés et un bestiaire fantastique recouvrent la rivière d'une berge à l'autre.

Nous simulons des attaques. Notre campement est tour à tour menacé par une bande d'Amérindiens ou par des ours noirs en famine, tirés de leur hibernation par la douceur de cet après-midi d'hiver. Et puis, nous racontons les exploits de notre père. Nous décrivons dans les menus détails sa patience lors du guet des proies. Nous apprécions son exceptionnelle agilité. Ma sœur évoque la douceur du pelage des animaux autrefois rapportés à la maison à la fin des journées de trappe. Je l'envie, car elle a pu jouer avec ces bêtes raidies et fixer sans fléchir leurs yeux vitreux.

Mon frère évalue la position du soleil et déclare que la fin de l'après-midi s'annonce. Déjà. Aucune nouvelle de notre père. Mon frère garde le silence et se met à la recherche de neige légère, non piétinée. Il veut m'impressionner en me montrant le détail des flocons de neige. Il cherche une surface sombre pour y déposer les cristaux. Il retire une de ses guêtres de toile marine, lisse et imperméable à souhait. Nous admirons des formes ravissantes, une composition délicate offerte par le froid. La

guêtre de mon frère, toute piquetée d'étoiles, nous fait voyager. De notre banquise, nous contemplons cet infini-là, à portée de main.

Depuis la mort du père, je n'ai pas bougé. Pas dormi.

Des mouvements saccadés, des haut-le-corps brusques s'emparent de la fille. Désarticulée par des soubresauts violents, elle va rompre.

Je vois un cheval en colère. Je vois sa crinière.

Ferme les yeux.

Il me piétine puis me prend pour une chevauchée que je cherche à...

Tends les bras, agrippe...

Crins désordonnés
corps en péril
emporté
peur de rompre.

Ta mâchoire contre le cri terrible. Broie le cri, serre les dents.

Ma chair se déchire
mes os fendent.

Refuse de te disloquer.

Tout se joue entre moi et moi.
 Moi hennissement et moi frein.
 Moi débordement
 moi fermeture du poing.

Les dents s'entrechoquent
 la mâchoire broie
 écrase
 force spectaculaire
 les mots qui surgissent.

Le cri est renvoyé vers les profondeurs.

Nous avons ramassé des branches pour faire un feu de camp. Ma sœur a sorti des viandes encore à moitié congelées. Le feu réchauffera nos mains et cuira les saucisses embrochées sur des perches. Pour combattre le froid, nous faisons quelques pas, marchant inlassablement en rond. C'est ma sœur qui, en premier, voit le point noir se découper à l'horizon. Elle pose sa main sur mon bras. Je cesse tout mouvement.

Nos yeux se fixent sur le point sombre qui roule vers nous. Lui? Un autre? Ne parlons pas. La tache sombre, grandissante, me pince de l'espoir de son retour. Mon frère cherche à distinguer la gibecière jadis posée sur la hanche. J'essaie de jauger la cadence de la démarche. À cette distance, difficile de détailler la silhouette. Nous trouvons des signes de reconnaissance dans toutes les formes que nous arrivons à discerner. Chut! Regarde! Si ce n'était pas le père, mais un homme semblable au père qui s'amène vers nous?

Ma sœur parle avec l'homme. Il est chasseur, vaguement mendiant. Il dit souhaiter nous venir en aide. Il insiste pour qu'on lui

donne un peu de nourriture. Ma sœur me demande de rentrer dans l'abri puis ordonne au chasseur de quitter les lieux. La fermeté et l'assurance de ma sœur l'amuse. Il se penche pour inspecter les sacs posés par terre. Il trouve la viande, en prend une part et commence à la mastiquer lentement. Ma sœur se retient de foncer sur lui. Elle s'approche et prend à son tour quelques saucisses. Elle en cache deux dans sa poche, pour moi je crois, et en croque une autre. Sans hésiter, l'homme s'approche d'elle. Il met sa main sur le genou de ma sœur et la regarde avec une expression étrange.

Cette expression me rappelle... Il me regarde comme l'a déjà fait... Il semble doux. Je veux me dégager mais il enserre solidement ma jambe.

Je comprends que je ne peux plus m'enfuir.

Il y a eu des cris étouffés. Cela n'a pas duré. Elle insiste pour que je retourne dans l'igloo. Je ferme les yeux et les oreilles, me protège avec mes peaux. Je ne veux pas entendre les bruits sourds des corps qui tombent dans la neige. Je ne veux pas voir le sang qui colore le sol glacé.

Est-ce mon père ou un étranger ?

Comment faire pour reconnaître le père ?

Comment être bien certaine que cet homme n'est pas le père ?

Comment garder souvenir du visage de mon père s'il ne revient pas se rappeler à moi ?

Je prends les pinces et taille les fils à collets. Je les tords jusqu'à ce qu'ils cèdent. Je coupe et recoupe jusqu'à avoir du métal plein les mains. Des petites étoiles brillantes... Je serre les poings.

Ma sœur me retrouve dans l'abri, me protège du mieux qu'elle peut avec une couverture d'urgence. Elle ressort, se tient bien droite dans le vent et le froid. Au-dessus d'elle, un grand toit percé d'étoiles.

L'étranger en allé, elle a cessé de parler.

Elle guette,
rigoureusement,
sans jamais plus faillir.

Je veux voir passer mon père quand il rentrera de la chasse.
Je crains que, fatigué et transi, il oublie de s'arrêter pour nous reprendre.
Si je surveille bien, sans faillir, je lui ferai de grands signes quand je le verrai.
Je trouverai bien une manière d'attirer son attention, de le retenir.

Je vois un cheval en colère. Je vois sa crinière.

Ferme les yeux.

Il me piétine puis me prend pour une chevauchée que je cherche à...

Tends les bras, agrippe...

Crins désordonnés
corps en péril
emporté
peur de rompre.

Ta mâchoire contre le cri terrible. Broie le cri, serre les dents.

Ma chair se déchire
mes os fendent.

Refuse de te disloquer.

Les dents s'entrechoquent
la mâchoire se disloque

mes yeux témoins
terreur extrême
ça monte et déborde

Pose ta main sur tes lèvres.

ma main sur mes lèvres n'endigue rien ça passe par-dessus entre mes
doigts vacarme et désordre je...

*Litanie inarticulée
complainte stridente
difficile à supporter.*

*Écorchés, coupants, mouillés, baveux de pleurs et de sang.
Le sang vient des entrailles et veut voir le jour.
Tout ça craché dehors.
Une bouche qui ne s'était jamais tant ouverte.*

pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa papa parle-moi
 parle-moi papa parle-moi
 parle-moi papa parle-moi
 pa pa pa pa pa pa pa pa...
 je... parle-moi papa pa pa
 pa pa pa...

...

parle-moi papa pa pa pa pa parle-moi papa parle-moi pa papa
 parle-moi papa parle-moi
 parle-moi parle-moi parle-moi-parle-moi-parle-moi-parle-moi-parle-moi-
 parle-moi parle-moi-parle-moi parle-moi papa papapapappa
 pa pa pa pa pa pa pa pa...
 je... parle-moi papa pa pa
 pa pa pa...

...

trancher le ventre et les viscères
 avec la pointe du couteau
 aller chercher
 le cœur et le foie

Nous habitons un sous-sol dur à chauffer en hiver.

lièvre raidi
 sur plancher froid
 jouet au pelage doux
 cadeau de mon père

lièvre gris sur le sol de la chambre
lièvre bleu de mes jeux d'enfance

animal fort
d'avoir affronté la mort
héros endormi
en allé
de l'autre côté

dans la cuisine
on éventre les bêtes
les viscères tombent
bruit sourd sur le journal ouvert
carcasses bientôt vides
qu'on suspend aux poignées des portes d'armoire

au ventre il y a la peur
peur intenable qu'il disparaisse

savoir reconnaître où logent le cœur et le foie
le cœur à la chair si fine
dont on croit sentir encore les battements

de la pointe du couteau
rejeter le foie

conserver le cœur

le cœur qu'on fera frire
objet d'un tirage
à table
le soir venu

cœur découpé, mastiqué, mangé
cœur avalé qui donne la santé

que le grand oiseau de proie ait raison de moi
que ses serres m'emportent, me broient

les eaux noires de la rivière ont poussé les glaces
 les eaux noires ont engouffré l'abri
 et les peaux de mon frère
 les peaux de mon frère

La rivière gelée de mon enfance est enfouie en moi pour toujours. Je redescends souvent glisser sur cette surface fragile. Je joue à perdre pied. En compagnie de mon petit frère, la solitude s'estompe. Les ombres me quittent un instant, chassées par mon soleil d'hiver. J'ai toujours cru que mon frère vivait encore en ce lieu, qu'il m'y attendait pour que nous échangions chaleur et réconfort. Je sais maintenant qu'il n'y est plus. Il est devenu un homme des bois lancé sur les traces de mon père. Il est devenu à son tour un véritable chasseur qui arpente des terres sauvages et arides.

Un père de chair et de sang...
 petit et tendre
 vibrant de frayeur devant la mort
 Les ombres des animaux sauvages qu'il traquait jadis l'ont rattrapé.
 Il a tremblé devant l'inconnu.

Puis s'est endormi dans mes bras.

Tu t'es glissée dans sa vie au moment où il baissait les armes.

Je l'ai pris doucement,
 un nouveau-né.
 Je l'ai bercé.
 J'ai veillé sur lui comme j'aurais aimé qu'il le fasse
 lorsque j'étais enfant.

par-delà les mots et les images
 repli et crispation

bouche révulsée
 ventre noué

manque
malédiction
imprimée
dans la chair

Il faut la mort du père pour replacer cette douleur dans la vie, pour en faire une chose parmi d'autres. Une peine immense qui côtoie l'impétuosité du désir.

Longtemps j'ai parcouru les terres sombres de la forêt à la recherche de mon père. Je fréquentais les loups. Je veillais dans la peur de retrouver un père différent du père de mes rêves.

Un jour, la conviction intime de ne plus savoir reconnaître celui que j'attendais m'a poussée à restreindre mes pas, à vouloir disparaître. J'ai alors vécu tapie dans l'ombre.

Beaucoup plus tard, c'est la mort qui m'a tirée de mes rêves, du silence et du temps de l'enfance.

La mort m'a traversée tout entière et m'a donné ce père tant désiré.

C'est là que je l'ai rencontré.

aujourd'hui
j'ai une envie de lumière
mes yeux papillotent
mon bras cache mon visage
je supporte mal la lumière

J'avance d'un pas mal assuré.
Je tremble, mais je me mets en marche.
À mon grand étonnement, je ne me brise pas.

ANNEXE A

LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 1, DÉCEMBRE 2012

*Personnages : La vigile, Le petit frère aux peaux de loup
Sur une plate-forme désaffectée des terrains de la raffinerie, fin de l'après-midi,
le soleil commence à descendre et à rosir le ciel.*

*La vigile entre en scène, exaspérée et impatiente. Au terme d'une longue
recherche, elle trouve le petit frère.*

La vigile : Tu es là depuis quand?

*Le petit frère ne répond pas et reste prostré au sol dans un coin de la plate-
forme. La vigile se tient à l'autre extrémité, tout près de l'escalier.*

La vigile : Je t'ai cherché tout l'après-midi... Voyant que le petit frère ne dit rien.
On rentre! J'ai pas dormi aujourd'hui, il faut rentrer!

Silence.

*La vigile lance un sac au petit frère, il s'agit d'une gibecière. Le petit frère se
précipite sur le sac, le passe par-dessus son épaule et le serre contre lui.*

La vigile : Je l'ai retrouvé en m'en venant ici.

*La vigile attend une réaction du petit frère. Elle démontre son impatience.
Temps.*

La vigile : Une fois n'est pas coutume que tu m'as dit... J pense que j'ai été bête
de t'croire! *Temps.* Hé! J'peux pas passer mes journées à t'chercher sur les
terrains de la raffinerie! Pis j'dis quoi quand l'école téléphone chez nous?

*Le petit frère se redresse un peu, regarde sa sœur en soupirant, hausse les
épaules en signe d'impuissance.*

La vigile : Bon! Enfin, tu t'décides à faire un signe... Elle s'approche de lui. T'es
tout sale.

Elle va pour lui frotter le front. Il s'empare de sa main, la plaque sur sa joue.

La vigile : C'est correct! J'suis là! C'est correct! Tout va s'arranger... Viens! On
va aller jaser à maison.

Le petit frère lâche brutalement la main de sa sœur.

Le petit frère aux peaux de loup : Y a trop de microbes à maison!

La vigile : Tu l'sais qui m'reste pas beaucoup d'temps pour dormir!

Le petit frère aux peaux de loup : Y a des microbes à maison pis y a des microbes à l'école! C'est pour ça que j'suis parti!

La vigile : Tu l'sais que tu fabules!

Le petit frère aux peaux de loup : Va-t'en! Laisse-moi!

La vigile : Oui... Certainement!

La vigile descend de la plate-forme. Lorsqu'elle est hors de vue du petit frère, elle s'immobilise. Long temps.

Le petit frère aux peaux de loup : Qu'est-ce que nos parents feraient dans cette situation-là?

Temps.

La vigile : Lui, t'attacherait par une patte et te traînerait comme un gibier raidi par la mort! *Pause.* Elle... rirait. Elle ne te prendrait pas au sérieux... Et tu la suivrais!

Le petit frère aux peaux de loup : Pas si facilement que ça...

La vigile : C'est vrai! Il faut te mériter! Tu es exigeant, difficile, capricieux, habitué à avoir tout c'que tu désires...

Le petit frère aux peaux de loup : Eille!

La vigile : Moi, je suis sûre que les parents te donneraient juste une bonne fessée!

Le petit frère aux peaux de loup : Tu t'mélanges dans tes menteries! T'as dit qu'ils m'aimaient! Qu'ils m'aimaient tellement! Qu'ils avaient des yeux que pour moi, pour moi seulement, que j'étais leur p'tit chou, leur chouchou...

La vigile : Oui! C'est vrai! C'est pas des menteries... On rentre?

Le petit frère aux peaux de loup : Tu comprends-tu ça que ça m'écœure les microbes? C'est mal désinfecté à l'école! On dirait qu'il y a juste moi qui s'en rends compte!

La vigile : Bon... T'as encore eu une crise... C'pas grave. Viens à maison, on va en parler.

Temps.

Le petit frère aux peaux de loup : Pourquoi pas en parler tout de suite? Tout est sale à l'école pis c'est pas mieux à maison...

La vigile : Je te l'ai déjà dit, j'suis sûre que tu es immunisé. Y a aucun risque que t'attrapes quoi que ce soit! Écoute! Je le sais parce que quand on était plus jeunes, on baignait dans les microbes, on a été immunisés...

Le petit frère aux peaux de loup : Sur la banquise?

Temps.

La vigile : Vêtus de peaux de bêtes...

Le petit frère aux peaux de loup en même temps que **La vigile** : Nous vivions aux grands vents. Dans ce temps-là...

La vigile : Une seule baraque et quelques ustensiles suffisaient à nous garder en vie. Un abri pas plus grand que cette plate-forme, quelques outils, un poêlon, de quoi chasser et pêcher. Nous n'avions rien d'autre à faire que guetter, les oreilles toujours pleines de sifflements. Ça sifflait à faire peur. Combien de fois as-tu demandé : est-ce que ce sont des sorcières qui hurlent comme ça? Je te disais : non, c'est le vent. Le vent qui transporte les hurlements des loups, les cris de guerre des coyotes, les plaintes des bébés ours abandonnés. Sur notre banquise nous étions seuls au monde. Seuls contre tous les microbes, seuls contre tous les assassins. Avant le départ des parents pour la grande chasse, papa t'avait habillé de peaux de loups. Tu étais un enfant bien emmitouflé, bien au chaud. Les parents m'avaient fait promettre de bien te surveiller... Je montais la garde et jamais je n'ai laissé personne te toucher...

Le petit frère aux peaux de loup : Tu dis personne, mais il y a eu le guenilleux...

La vigile : Oui. Mais je veillais, je veillais... J'ai toujours veillé sur toi pis tu l'sais... Le guenilleux t'a touché pour t'immuniser. C'est pour ça que je l'ai laissé venir.

Le petit frère aux peaux de loup : Ah! Tu dis n'importe quoi... Je pense pas que les microbes, ça se développe sur une banquise! Puis, à part ça, qu'est-ce que le guenilleux faisait là?

La vigile : Il vendait des guenilles, c't'affaire!

Soudainement, La vigile reçoit les peaux de loup du petit frère par la tête. Elle les ramasse et constate qu'elles sont en piètre état.

Le petit frère aux peaux de loup : Est-ce que tu vas les réparer rendus à la maison?

Le petit frère se dirige vers sa sœur qui est soulagée de le voir descendre. Fade out.

ANNEXE B

LETTRES DE LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 2, AOÛT 2013

La Sœur : J'écris aujourd'hui pour témoigner du temps qui passe, et de la frustration qui reste collée à la peau du monde, qui est imprimée dans chaque cellule de mon corps pis de celui de mon frère. J'écris pour dire que j'existe, le crier dans un grand silence. Tout a l'air paisible ici. La ville écarlate fume de toutes ses cheminées, une prière qui monte vers le ciel. Silencieuse elle aussi. On dit que y'a pas pire eau que l'eau qui dort. Qu'est-ce qui s'prepare en dedans de moi? J'suis immobilisée tellement fort que mes jambes pis mes bras me font mal quand j'veux faire un pas. J'suis collée comme une statue de sel, ben tranquille, capable de figer sur place pendant des heures. L'autre soir, j'suis même restée pendant une heure dans la même position en regardant la télé. J'répondais pas à mon frère. J'le regardais pas quand il essayait de m'faire bouger, j'ai même pas cligné des yeux. Chus comme tenue ben fort à terre parce que j'ai une boule ben pesante dans l'ventre. C'est pour ça que j'peux jamais m'envoler.

Le frère entre et trouve sa sœur assise sur le divan, regardant la télévision.

Le frère : Arrête de jouer à ton jeu stupide.

Il lance un coussin sur sa sœur. Voyant qu'elle ne bouge pas, il se rend au réfrigérateur et ouvre la porte. Lumière dans la pénombre de la pièce. Il en revient avec une boisson et un sac de chips. Il vient s'asseoir devant la télé, par terre, appuyé au divan sur lequel sa sœur est assise.

Le frère : C'est de plus en plus l'fun la vie avec toi.

Elle ne répond pas.

Le frère : Ils parlent de fermeture à raffinerie.

Elle bouge imperceptiblement. Le frère le note et esquisse un sourire.

Le frère : Y a un gars qui a dit qu'il y avait eu des pourparlers avec une multinationale américaine. Une grosse firme qui voudrait racheter les terrains, qui démantèlerait l'usine pour en faire...

La sœur : *Sans bouger.* J'en aurais entendu parler.

Le frère : C'est sûr! Madame sait tout. Madame l'aurait su avant les autres. Madame se vante d'avoir ses entrées au syndicat et chez les patrons. On se

demande comme tu les trouves tes informations! Madame joue sur les deux tableaux. *Il lui lance un autre coussin.* C'pas clean clean ton affaire!

La sœur : *Toujours sans bouger.* J'en ai assez faite pour le syndicat que j'trouve ça dégueulasse qui m'aient rien dit.

Le frère : Y paraît que si ça ferme, il va rester juste cinq-six postes. Du monde pour surveiller les installations pendant un an ou deux.

La sœur : Te rends-tu compte de ce que tu dis? T'arrives avec ça à soir, c'est flou, c'est imprécis, c'est même pas sûr pis tu balances ça de même! Je l'vois ben qu'tu m'fais marcher.

Le frère : C'est assez précis. C'est Dugas qui l'a dit à Marc. J'étais là par hasard, ils m'ont pas vu, j'ai tout entendu.

Elle met la main dans le sac de chips qui est vide.

Le frère : J't'ai eu!

La sœur : T'aurais pu m'en laisser! C'est des blagues ou quoi?

Il la pousse, ils se chamaillent.

La sœur : Longtemps j'ai pensé que j'aurais un grand choc un jour, un changement qui arriverait, quelque chose d'inattendu qui viendrait bouleverser ma vie, qui dérangerait le cours des choses. J'étais tellement sûre que ça arriverait que j'étais confiante, presque déjà contente à l'avance de la nouvelle vie que j'aurais. J'pensais que plein d'opportunités se présenteraient à moi, qu'un bon jour j'en choisirais une, que je quitterais la ville écarlate pis la maison familiale. De toute façon, j'ai toujours pensé qu'une maison familiale sans famille c'est pas très gai, que c'est juste un paquet de mauvais souvenirs. J'me disais que plus tard, j'aurais plus d'argent pis que la vie serait facile. Pis pas juste en dehors, aussi, en dedans. Qu'y aurait comme une douceur qui s'installerait dans ma poitrine, quelque chose qui ferait des chatouilles, qui donnerait des frissons, des frissons de joie. J'espérais ça depuis toujours, j'y croyais tellement fort que, pour moi, c'était presque déjà fait. Plus tard, y'a un doute qui s'est installé. J'étais plus complètement certaine que c'te chose-là, ben belle pis l'fun, allait arriver. Y'a pas tellement longtemps, j'ai pensé : peut-être que tout va rester exactement comme c'est là. Peut-être que le temps va passer pis que tout va rester pareil. Identique. Les rêves c'est peut-être justement juste des rêves. C'est peut-être pas fait pour arriver. Les rumeurs de fermeture de l'usine c'est comme l'envers d'un rêve. On appelle ça un cauchemar. Y faut que j'me pince pour y croire.

ANNEXE C

LETTRES DE LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 12, AOÛT 2013

Le frère : J'me suis dit, qu'est-ce qui est rouge là-bas? J'ai pensé, c'est elle, c'est elle qui passe. C'était elle, j'avais raison... Ça explosé ben fort, plusieurs coups comme un feu d'artifice. Une pétarade. Il fallait s'boucher les oreilles. Moi ça m'surprend pas. J'ai toujours su qu'était capable de grandes choses, de choses dangereuses même. Pis les choses dangereuses, ben ça arrive que ce soit aussi les plus belles... J'ai vu tout ça quand j'étais encore dans mon char. J'me suis tout d'suite arrêté. J'ai commencé par voir une première étincelle, un pétilllement. J'ai entendu un crépitement pis bang, ça s'est mis à exploser. La maison était déjà en train de flamber. Pis c'est là que j'ai vu une forme sortir du brasier. Ça m'surprend pas d'elle parce que j'ai toujours pensé qu'à brûlait par en dedans. Elle le savait peut-être pas, mais a brûlait pis à savait pas quoi faire avec ce feu-là. Aujourd'hui, le vent a soufflé pis ça l'a emporté. Elle était belle dans l'explosion. Écarlate! J'ai une sœur écarlate qui est partie on sait pas où... Après, on aurait dit qu'à s'en allait vers la raffinerie. On aurait dit qu'à s'déplaçait en roulant, aspirée... A s'est arrêtée pis elle a comme dansé sur place. J'ai pensé au feu d'la Saint-Jean. Dans ma famille, y disaient que le feu d'la Saint-Jean nous brûle pas quand on y touche. Je veux dire, quand l'feu est éteint. Y a du monde qui prennent des tisons ben rouges dans l'feu pour se protéger toute l'année contre le malheur. C'est peut-être pas juste des histoires de grand-mère... Je l'ai perdu de vue. Y'avait de plus en plus de monde autour de notre maison. Toute la ville était là, à regarder notre maison flamber. Les pompiers sont arrivés. Pis y avait encore du monde qui arrivait. Tout l'monde parlait en même temps. Les pompiers sont entrés dans maison pis ils ont dit qu'ils ont trouvé personne. J'me suis dit, a va pas faire ça... J'la voyais plus... Pis la police qui me questionnait... J'ai eu un flash. Tout à coup j'ai eu peur qu'a soit montée là... sur notre plate-forme. J'ai failli partir après elle, mais j'étais figé sur place. A allait peut-être se jeter en bas... J'leur ai dit que ma sœur était partie, j'étais sûr qu'y avait personne dans maison pis que j'comprenais pas c'qui c'était passé. De loin, j'ai vu qu'était arrivée... A devait avoir une lampe dans les mains. J'ai vu un point de lumière sur la plate-forme. Y a juste moi qui l'a remarqué. C'est sûr que tout l'monde était fasciné par l'incendie... Pis les pompiers qui s'affairaient... Pis tout l'temps que la maison a brûlé, est restée là. Ça devait être un spectacle ben spécial vu d'en haut.

Immobile, les yeux toujours fixés sur la scène dans le lointain.

Pis a s'est éteint... J'veux dire ma sœur... A dû éteindre sa lampe. J'ai plus rien vu d'autre que les lumières d'la raffinerie. Juste du noir dans l'coin de la plate-forme. Pis des ruines calcinées en face de moi. À partir de cette nuit-là, y a plus rien qui a été pareil.

Le frère tourne autour des ruines de la maison. Il prend un morceau de bois brûlé et l'emporte avec lui.

ANNEXE D

LETTRES DE LA VILLE ÉCARLATE, SCÈNE 9, AOÛT 2013

Le père est dans la cuisine quand la sœur entre. Elle a les bras chargés de sacs d'épicerie. Sur la table, on voit des verres d'eau à demi vides, une publicité de l'agence immobilière, un contrat de vente, des stylos. Le père se tient appuyé au comptoir, légèrement penché vers l'avant. Il se regarde dans la glace accrochée au-dessus de l'évier. La sœur entre et voit son père de dos. Les regards se croisent dans la glace.

La sœur : C'est fait?

Le père fait signe que oui.

La sœur : Ça c'est l'boutte. C'est écoeurant c'que t'as fait là. Tu l'sais que j'voulais pas.

Le père : Sois raisonnable...

La sœur : J'ai pas été raisonnable? Toute ma crise de vie j'ai pas été raisonnable?

Le père : C'pas ça que j'veux dire...

La sœur : C'est quoi qu'tu veux dire?

Silence.

Tu me récompenses de cette façon-là pour c'que j'ai faite?

Le père : Y é pas question de récompenses...

La sœur : Tu trouves pas que j'm'en suis occupée du frère?

Silence.

Tu trouves pas qu'j'en ai pris soin de ma mère quand a était malade? Tu trouves pas que j'ai passé ma vie à m'occuper d'eux autres? J't'ai jamais faite de trouble! J't'en ai-tu fait? *Temps.* J't'en ai tu faite du trouble, hein, hein? J'ai tout l'temps été à mon affaire, tout l'temps correct à l'école. J'ai pris une job, j'ai pas chialé, j'ai fait ma part, j'ai ramené ma paye à maison. J'me suis pris en charge. Y en a qui dirait que j'étais ben jeune pour lâcher l'école pis travailler. J'ai-tu chialé? J'tu tombée dans drogue, dans l'alcool? Est-ce que j'ai été irresponsable? Hein? J'ai tu

été irresponsable? Est-ce que j'ai laissé tomber mon frère? Hein? Je t'ai pas rendu service moi? J'ai pas été une fille ben correct, pas d'trouble même, comme tu disais à tes amis? Ma fille, est pas d'troubles... C'est juste ça qu'tu voulais, avoir la paix pis tu l'as eu! L'as-tu eu? Viens pas m'dire que tu l'as pas eu la paix...

Le père : Y'é pas question de t'ça. Là on parle d'une situation qui a changé. Ça rien à voir avec toi. J'ai pas l'choix d'vendre pis tu l'sais. J'pas pour laisser s'perdre l'argent d'la maison...

La sœur : C'est tellement important qu'tu perdes pas une cenne! Surtout pas perdre une cenne.

Le père : Voyons...

La sœur : Est-ce que j'suis du gaspillage d'argent moi? C'est ça qu'tu penses? Tes enfants, c'est du gaspillage d'argent!

Le père : Tu dis n'importe quoi parce que t'es fâchée. Ça aucun rapport! Tu l'sais qui faut vendre avant qu'il soit trop tard. Tu l'sais que j'peux pas m'permettre de perdre la maison. J'roule pas sur l'or.

La sœur : T'en fais pas, ça, on l'sait. Depuis l'temps, on l'a compris!

Le père : Qu'est-ce que tu veux qu'j'te dise? L'argent ça pousse pas dans arbres. C'te maison là, a m'a coûté cher à entretenir pis y faut que j'récupère c'que j'ai mis.

Silence.

Pis t'avais juste à la racheter la maison si tu y tenais tant qu'ça. T'aurais pu ramasser ton argent, en mettre de côté pis la racheter. Mais t'es pas pantoute capable d'économiser! T'es assez vieille pour donner des conseils aux autres, mais pas pour te prendre en mains.

La sœur : Moi, j'me prends pas en mains! J'ai rien que fait ça m'prendre en mains, depuis qu'j'suis une enfant! J'ai pas eu l'droit d'avoir une enfance moi! Tu trouves ça normal?

Silence.

Le père : Moi j'pensais que ça allait faire ton affaire de déménager. À t'entendre elle était trop petite, trop vieille, pas assez bien pour toi, c'te maison-là. Tu voulais tellement partir. Ben là, ça y est, c'est l'temps de t'en aller.

Silence.

La sœur : J't'ai attendu p'pa. J'ai toujours pensé qu'tu reviendrais t'occuper de nous autres.

Le père : Voyons, qu'est-ce tu dis là? Vous êtes grands. Vous avez plus besoin de moi.

La sœur : J'ai toujours voulu croire que mon père était pas là souvent parce qu'y était trop occupé. Qu'il reviendrait quand y pourrait, qu'il se souviendrait qu'y avait une fille pis un fils, qu'il voudrait les retrouver un jour... Maintenant, je l'sais que c'est pas vrai. Tu voulais pas nous voir. Tu nous aimes pas...

Le père : Ben voyons qu'est-cé tu dis là...

La sœur : J'ai même l'impression que t'as peur de nous autres... J'ai jamais vu tes yeux, tu m'as jamais vraiment regardée...

Le père : Pourquoi tu dis ça?

La sœur : Je m'aime pas parce que tu m'as jamais aimée. J'ai pas confiance parce que t'as jamais crû en moi. Y'a aucun homme qui m'aime. Les hommes me prennent pis m'jettent comme un vieux sac. C'est ça ma vie. Pis j'toujours en train d'chercher qu'est-ce que j'ai fait de pas correct... Chus toujours en train d'me reprocher quelque chose. J'me dis : cette vie-là, qu'est-ce que j'ai fait pour qu'à soit de même? Pis j'm'en veux... Tout ça parce que j'suis pas sûre, en dedans, que j'suis correcte, que j'vaux quelque chose. Des fois, j'suis même plus sûre que j'existe. J'me demande si ma vie c'est un rêve, ou un cauchemar, j'me demande si j'vis une vraie vie... Tu m'as jamais vraiment regardée. Est-ce que ça existe quelque chose qu'on voit pas? Hein? Dis-le-moi, est-ce que j'existe? Est-ce que j'existe pour vrai? Réponds-moi!

Elle se rue sur son père et le frappe de toutes ses forces en lui demandant de répondre. Il essaie de se protéger, puis, voyant qu'elle ne cesse de le frapper, il tente de la neutraliser. L'empoignade dure longtemps, jusqu'à ce qu'ils soient épuisés.

Le père : Si je t'ai pas regardée, c'est pas parce que t'existais pas, c'est parce que j'en étais pas capable. J'suis pas capable de te regarder, j'sais pas comment. J'ai jamais su comment être bien avec vous autres. Vous pis votre mère, vous me preniez tout. J'me sentais coincé dans une vie que j'voulais pas. Vous voir, j'sais pas pourquoi, ça me rappelait la misère de mon enfance. Vous en demandiez tellement, toi, pis ta mère. Comme si c'que j'donnais était jamais assez. Y en fallait toujours plus. J'avais peur d'être vidé de mon sang. C'est peut-être pas correct, mais j'ai voulu vivre moi aussi, faire c'que j'voulais dans vie, être libre un peu, en dehors d'la job... J'ai juste voulu profiter un peu. J'ai sauvé ma peau, j'ai sauvé ma vie en faisant ça. C'est peut-être pas correct, mais j'ai pas pu faire autrement. J'ai jamais su comment vous amener avec moi dans c'te liberté-là. Peut-être que c'était juste une petite liberté, juste assez grande pour

une personne, mais pas assez pour plusieurs. Même deux, ça rentre pas là-dedans. C'est peut-être pour ça que j'suis juste ben tu seul.

Temps.

La sœur : T'as jamais pensé qu'y en a d'autres qui m'ont vue... Ceux-là, t'aurais pu les empêcher d'me prendre... J'ai trop cherché ton regard papa. Je l'ai cherché partout, dans les yeux des autres. Je me suis fait mal à cause de ça. Je l'sais asteure que je l'trouverai jamais. J'vas rester avec c'te manque-là toute ma vie. J'ai beau t'haïr pour ça, ça change rien. Y'é trop tard. Le mal est fait. Va-t'en.

Le père ramasse le contrat sur la table et quitte la maison.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de Sarah Kane

Kane, Sarah. (1998). *Anéantis*. Traduit de l'anglais par Lucien Marchal. Paris : L'Arche.

_____. (1999). *Purifiés*. Traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller. Paris : L'Arche.

_____. (1999). *Manque; L'amour de Phèdre*. Traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller. Paris : L'Arche.

_____. (2001). *4.48 Psychose*. Traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller. Paris : L'Arche.

_____. (2001). *Complete plays*. London : Methuen Drama.

Monographies

Anzieu, Didier. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Éditions Gallimard.

Angel-Perez, Elisabeth. (2006). *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck.

Angel-Perez, Elisabeth et Nicole Boireau (dir. publ.). (2007). *Le théâtre anglais contemporain*. Paris : Klincksieck.

Angel-Perez, Elisabeth. (2011). Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène contemporaine anglaise. Dans Poulain, A. (dir. publ.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines* (pp. 29-44). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Blay, Michel (dir. publ.). (2007). *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse CRNS Éditions.

Bruneau, Monique et André Villeneuve (dir. publ.). (2007). *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Côté, Jean-François. (2005). *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac.

- Danan, Joseph. (2005). Dialogue narratif, dialogue didascalique. Dans Ryngaert, J.-P. (dir. publ.), *Les nouveaux territoires du dialogue* (pp. 41-45). Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- Didi-Huberman, Georges. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Ernaux, Annie et Frédéric-Yves Jeannet. (2003). *L'Écriture comme un couteau : Entretiens avec Annie Ernaux*. Paris : Stock.
- Ernaux, Annie. (2011). *L'atelier noir*. Paris : Éditions des Busclats.
- Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec. (2006). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'université du Québec.
- Grossman, Évelyne. (2004) *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaud*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Ionesco, Eugène. (1966). *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.
- Jouary, Jean-Paul et Arnaud Spire. (1997). *Servitudes et grandeurs du cynisme : De l'impossibilité des principes et de l'impossibilité de s'en passer*. Montréal : Fides.
- Langridge, Natasha et Heidi Stephenson. (1997). Sarah Kane. Dans *Rage and reason : Women playwrights on playwriting* (pp. 129-135). Londres : Methuam Drama.
- Lehmann, Hans-Thies. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'arche.
- Lépine, Stéphane. (2008). *L'homme est un loup pour l'homme (et la femme...)*. Notes sur l'œuvre de Sarah Kane et réflexions autour de la mise en scène signée Brigitte Haentjens de BLASTÉ. Montréal : Publications Sibyllines.
- Le Pors, Sandrine. (2011). *Le théâtre des voix : À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Le Pors, Sandrine et Marie-Christine Lesage. (2005). Sarah Kane, Crave (*Manque*). Dans Ryngaert, J.-P. (dir. publ.), *Les nouveaux territoires du dialogue* (pp. 166-169). Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- Megevand, Martin. (2005). Choralité. Dans Ryngaert, J.-P. (dir. publ.), *Les nouveaux territoires du dialogue* (pp. 36-40). Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- Müller, Heiner. (1991). *Fautes d'impression*. Paris : L'Arche.

- Naugrette, Catherine. (2004). *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval : Les éditions Circé.
- Pasolini, Paolo Pier. (1976). *L'article des lucioles*. Chap. in *Écrits corsaires*, p. 180-189. Trad. de l'italien par Philippe Guilhaon. Paris : Flammarion.
- Poulain, Alexandra (dir. publ.), (2011). *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Rafis, Vincent. (2012). *P.S. | S.K. Essai sur Sarah Kane*. Dijon : Les presses du réel.
- Ryngaert, Jean-Pierre. (dir. publ.). (2005). *Les nouveaux territoires du dialogue*. Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2005). Le partage des voix. Dans Ryngaert, J.-P. (dir. publ.), *Les nouveaux territoires du dialogue (pp. 11-16)*. Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris : Éditions du Seuil.
- Saunders, Graham. (2004). *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*. Paris : L'Arche.
- Sermon, Julie. (2005). Le dialogue aux énonciateurs incertains. Dans Ryngaert, J.-P. (dir. publ.), *Les nouveaux territoires du dialogue (pp. 31-35)*. Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.
- Sierz, Aleks. (2000). *In-Yer-Face-Theatre : British Drama Today*. Londres : Faber and Faber.
- Stigler, Bernard, Alain Giffard et Christian Fauré. (2009). *Pour en finir avec la décroissance*. Paris : Flammarion.
- Taylor, Charles. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Éditions Bellarmin.

Articles

- Aird, Robert. « Le cynisme des humoristes : plus ça change, plus c'est pareil? » *Jeu : revue de théâtre*, n° 139, (2) 2011, p. 104-109. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/64635ac> [Consulté le 23 décembre 2013].

Angel-Perez, Elisabeth. (2009). « Spectropoétique de la scène ». *Sillages critiques* [En ligne], 8 | 2006, document 10, mis en ligne le 15 janvier 2009. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/558> [Consulté le 14 octobre 2013].

Bayley, Clare. (1995). « A very angry young woman ». *Independent*. 23 janvier <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> [Consulté le 29 novembre 2014].

Chollet, Mona et Luz. (2000). « Edward Bond, dramaturge britannique. L'imagination, entre le gouffre et le salut », *Périphéries* [en ligne]. URL : <http://www.peripheries.net/article189.html> [Site consulté le 7 octobre 2013].

David, Gwenola. (1998). Entretien avec Claude Régy. *Théâtre contemporain.net* URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/idcontent/8611> [Consulté le 4 mars 2014].

Delvaux, Martine. (2012). « Mourir/survivre. Lumières de Sarah Kane ». *temps zéro*, n° 5 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document982> [Consulté le 11 septembre 2013].

Jardon-Gomez, François. (2012). « Les mots de Wajdi Mouawad contre le cynisme. Mots et images de la résistance ». 2013. URL : <http://miresistance.com/?p=367> [Site consulté le 26 décembre 2013].

Sloterdijk, Peter. « Règles pour le Parc humain ». Site Nouveau millénaire, Défis Libertaires. URL : <http://1libertaire.free.fr/Biopolitique08.html> [Site consulté le 20 décembre 2013].

Stiegler, Bernard. (2003). « À quoi sert l'art ». *Mediaspip* pour la *Maison Laurentine*. Vidéo d'une entrevue mise faite en 2003 mise en ligne le : lundi 29 août 2011. URL : <http://laurentine.arscenic.tv/medias/films/a-quoi-sert-l-art/article/a-quoi-sert-l-art-bernard-stiegler> [Consulté le 22 décembre 2013].

Stiegler, Bernard. « Repenser l'esthétique, pour une nouvelle époque du sensible ». Conférences à Marseille. URL : http://www.alphabetville.org/article.php3?id_article=51 [Consulté le 22 décembre 2013].

Torti-Alcayaga, Agathe. « L'œuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite ». *Cycnos*, Volume 18 n° 1, mis en ligne le 17 juillet 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1672>. [Consulté le 21 mars 2014].

Wall, Sarah. (2006). « An autoethnography on learning about autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), Article 9. URL : http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/pdf/wall.pdf [Consulté le 20 octobre 2014].